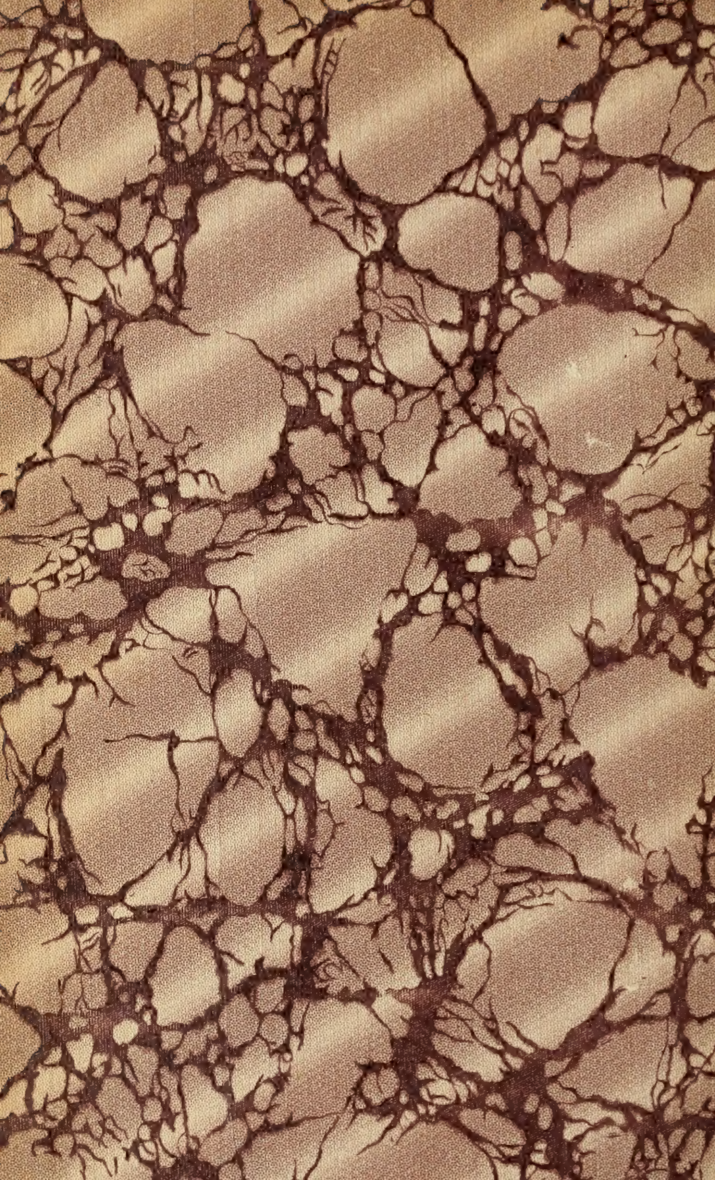

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01060513 7





LE MIROIR
DE LA VIE

ESSAIS SUR L'ÉVOLUTION ESTHÉTIQUE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Couronnés par l'Académie française,
prix Vitet, 1909.

La Peinture Anglaise Contemporaine. *Ses origines préraphaélites. — Ses maîtres actuels. — Ses caractéristiques.* 4e édition. Un vol. in-16, broché. . . . . 3 fr. 50

Ouvrage couronné par l'Académie française, prix Bordin.

Ruskin et la Religion de la Beauté. Sa physionomie, ses paroles, sa pensée esthétique et sociale. 8e édition. Un vol. in-16, avec deux portraits, broché. . . . . 3 fr. 50

Le Miroir de la Vie. Essais sur l'évolution esthétique. 1re série. — *L'Esthétique des Batailles. — La Caricature. — La Modernité de l'Évangile. — Les Portraits d'enfants.* Un vol. in-16, avec 34 gravures, broché . . . . 3 fr. 50

Les Questions Esthétiques Contemporaines. *L'Esthétique du fer. — Le Bilan de l'Impressionnisme. — Le Vêtement moderne dans la statuaire. — La Photographie est-elle un art?. — Les Prisons de l'Art.* Un vol. in-16, broché. 3 fr. 50

Pages choisies de Ruskin. Un vol. in-16, broché. 3 fr. 50

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

250-09. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 10-09.

ROBERT DE LA SIZERANNE

LE MIROIR DE LA VIE

ESSAIS SUR L'ÉVOLUTION ESTHÉTIQUE

AVEC 35 GRAVURES

Deuxième série

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, boulevard Saint-Germain, 79

1909



INTRODUCTION



Ceci est un peu un livre sur l'art : c'est surtout un livre sur la vie — la vie observée non dans l'enchaînement de ses faits historiques, ni dans la succession de ses doctrines philosophiques, mais dans l'évolution de son art. C'est le sens du passé, guetté dans ses œuvres belles et muettes — tel que le peut discerner sans livres, sans culture, sans témoins, sans paroles, le passant ignorant, mais sensible aux formes et aux couleurs, en frôlant les vieux porches des cathédrales, en cheminant entre les fenêtres et les toiles des musées, en usant, d'un pied prudent, les seuils et les tombes.

Qu'on ne cherche donc, ici, aucune définition des œuvres d'art, ni de critère. Les problèmes d'érudition n'y sont pas abordés. Les écoles n'y sont pas décrites. Le choix des exemples même, n'y est nullement une commune mesure de leur beauté, et, nulle part, le sentiment ou la signification historique d'une œuvre d'art ne lui est comptée comme une vertu. Mais, partout, sous le grain de la matière peinte ou sculp-

tée, sous la décision du contour et sous l'angle du rayon lumineux, — qui furent, de tout temps, le seul but de l'artiste, — sera cherché ce qu'il y a mis, sans le vouloir, des spectacles ou des sentiments de son temps, des réalités ou des désirs, des frayeurs ou des espoirs qui traversèrent sa génération : le reflet de sa vie intérieure.

*Pourquoi le chercher ici? Pourquoi fermer les livres et ouvrir les fenêtres? tirer les rideaux qui voilent les retables, interroger les visages peints à demi effacés et qui ne nous livreront jamais que l'apparence extérieure et toute superficielle des êtres de jadis et souvent d'êtres de fantaisie? Quel aspect plus juste du passé pouvons-nous ainsi découvrir? On a tenté de le dire dans l'*Introduction *du précédent volume de ces* Essais[1]. *Le témoignage de l'art sur une époque ou sur une race ne peut égaler en précision celui de l'histoire ou de la littérature. Mais il est, en un sens, plus universel; il est plus sensible et il est plus sincère. Plus universel, parce qu'il dévoile des choses ou des gens qui n'avaient pour eux que leur beauté pittoresque et semblaient aux chroniqueurs dépourvus d'intérêt historique; plus sensible, parce que des nuances d'âmes ou des états qui ne peuvent s'exprimer par l'action, se sont, à leur insu, inscrites dans le galbe délicat des gestes; plus sincère, parce que l'image fut toujours moins surveillée que la parole écrite, chacun surveillant mieux sa bouche que ses yeux. L'histoire*

1. *Le Miroir de la vie*, premiere série, Introduction, 1902.

est la bouche du passé, l'art, ce sont ses yeux. Et il est vrai que les yeux ne peuvent montrer beaucoup de choses diverses, mais c'est là que se révèle, par instant, ce qu'il y a, dans l'être, de plus profond.

En ce sens, inconscient et fidèle, l'art est bien le « miroir de la vie ». Mais c'est un miroir magique où les choses se reflètent tantôt avant qu'elles ne soient, tantôt quand elles vont cesser d'être. Une chronologie exacte des mœurs et des sentiments fondée sur la chronologie des images, serait d'une critique grossière. Elle demanderait, au moins, qu'on fît un départ entre les divers ordres de témoignages que l'artiste nous apporte. Lorsqu'il nous montre des objets réels, il y a beaucoup de chances pour qu'ils soient ses contemporains, encore que, souvent, l'esprit ne soit touché par la beauté des choses familières qu'au moment où ces choses passent, deviennent plus rares et disparaissent de la vie. Mais quand il nous montre des aspects ou des états moraux de l'humanité, l'artiste peut devancer son temps et témoigner bien moins de ce qu'il voit autour de lui que de ce qu'il désire. Watteau exprime le rêve du XVIIIe siècle avant qu'il ne soit réalisé — car Watteau meurt l'année de la naissance de Mme de Pompadour — et Chardin exprime la réalité de la vie patriarcale et bourgeoise du XVIIIe siècle, au moment où, déjà, elle passe et bientôt va n'être plus. Les Primitifs flamands expriment une paix heureuse qui n'a régné, dans leur pays, que plusieurs siècles après eux et, au contraire, les plus beaux tableaux de batailles datent du XIXe siècle, c'est-à-dire du temps

où les périodes de paix furent les plus longues et où la guerre, au lieu d'être à l'état endémique, devint un accident. « Dis-moi quel est ton rêve et je te dirai quelle est ta vie », peut être une formule philosophique aussi juste que toute autre, mais à la condition qu'il soit entendu qu'on juge des deux par antithèse et que les œuvres où les meilleurs d'entre nous mirent leur rêve expriment précisément ce qu'ils trouvaient le moins dans leur vie.

Ce qui garde, malgré tout, à ces visions ou à ces rêves une valeur historique, c'est qu'ils ne furent pas ceux des seuls artistes et qu'ils échappent, en leurs plus vivantes expressions, à tout ce que l'histoire nous raconte des lois, des règlements, des inspirations de leurs patrons ou de leurs protecteurs. L'art n'est pas seulement universel par son objet : il l'est encore par ses sources. Il ne montre pas seulement mieux la vie universelle d'un temps : il révèle mieux l'universalité des sentiments de ce temps. Par là, il nous touche. Désirs des peuples, rêves des aïeux inconnus, chimères de ces millions d'êtres qui ont cheminé silencieux de la naissance à la mort, idéals obscurs des foules endormies sans avoir tracé un mot qui les exprime, seul l'artiste les a balbutiés dans sa langue mystérieuse et passionnée. De profundis clamavit... *Ce qui lui fut imposé d'attitudes ou de sentiments par ses protecteurs ou ses maîtres, est froid et mort. Cela tombe, tout le long des siècles, comme des fruits flétris. Ce qu'il a senti, avec le cœur de toute sa race, ce qu'il a dit non parce qu'il fallait le dire, mais parce qu'il ne pouvait plus le*

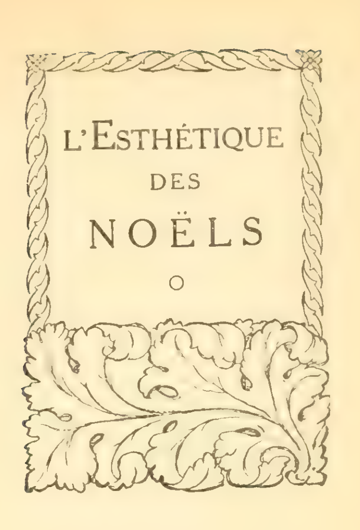
taire, garde une pulpe savoureuse à son œuvre et la sauve. Parfois, la même œuvre porte si nettement cette double empreinte qu'on a peine à croire que le même artiste l'ait tout entière réalisée. Quand on regarde la grande Nativité *d'Hugues de Gand, aux* Uffizi *où elle est maintenant, on mesure, d'un coup d'œil, l'abîme entre l'expression voulue d'une époque et son expression spontanée. Si l'on s'arrête à la Vierge, aux anges, aux saintes, malgré toutes les admirations factices que notre génération se suggère pour les* Primitifs, *il est impossible de se dissimuler que voilà le plus pauvre dessin et les plus méchantes couleurs, dont on puisse affubler des personnages surnaturels. Mais tandis qu'on le déplore, on aperçoit les bergers. Ils sont, là, dans un coin, les genoux ployés par la piété, les mains ouvertes par l'admiration, les durs visages assouplis par le bonheur. Leurs faces, pétries de misère, leurs gestes plus clairs que des paroles, leurs guenilles, tout cela fait irruption dans la scène convenue et protocolaire de la crèche, comme une horde de* Jacques *dans un palais, mais de* Jacques *soudainement radoucis et extasiés. Ce qui surgit ainsi avec eux, comme dragué et soulevé des profondeurs de la subconscience, c'est le sentiment vrai de l'artiste sur son temps. Et c'est ce qu'il y a de meilleur dans son œuvre. On lui a dit ce qu'était la Vierge, on lui a dit ce qu'étaient les anges, on lui a dit qu'ils se promenaient dans l'air. Il a cru tout cela ou du moins il l'a peint. Mais il avait éprouvé, lui-même, ce qu'étaient les bergers...*

Chercher quel fut, aux différents âges de l'art,

ce sentiment : tel est l'objet des pages qui vont suivre. On ne le cherchera pas dans des genres très nombreux, ni en des espèces très rares ou inconnues, mais au contraire, dans quelques genres très définis et d'après des monuments que tout le monde a vus ou peut voir. Les sujets traités ici, sont les plus simples et les plus populaires qui soient. En décembre, la foule fête Noël; au printemps, elle parcourt les Salons *et les expositions rétrospectives et s'arrête surtout aux portraits de femmes; en toute saison, elle regarde l'heure; il y a un jour dans l'année, le 1er novembre, où elle visite des tombes. Nous ferons comme elle, bien moins soucieux d'aborder des problèmes qui la dépassent ou de découvrir des trésors inaccessibles, que de nous poser les mêmes questions que tout le monde, mais de les bien poser et de regarder les mêmes choses, mais de les bien voir. Un Dieu qui naît, l'heure qui sonne, un sourire qui passe, une tombe : telles sont les étapes de ce livre. Ce sont, un peu, les étapes de la vie. En prenant l'art pour guide, nous ne pouvons prétendre ne nous égarer jamais, mais nous ne nous perdrons guère plus qu'en suivant les guides officiels : le document écrit, l'acte enregistré, la tradition, et quand nous nous égarerons, ce sera, du moins, sur les chemins de la beauté.*

Cavalière-du-Lavandou, novembre 1908.




L'Esthétique
des
NOËLS





L'ESTHÉTIQUE DES NOËLS



« Dum jacebat parvulus ».
(Jacopone de Todi : le *Stabat de la crèche*).

C'ÉTAIT un soir d'été, dans un musée de magots et de dieux. Les fenêtres tournées au couchant donnaient aux bronzes verdis et aux ors rougis la pleine lumière. Au toucher de l'oblique rayon, chaque Dieu, sage ou génie, s'animait tour à tour, reprenant, dans ce bref instant de sa journée d'exil, un semblant d'empire. Les figures grimaçantes faisaient mieux leur grimace, et les souriantes leur sourire. Une lueur d'intelligence passait de l'astre lointain au créateur ou à l'animateur des choses. Puis le soleil tournait. Le Dieu retombait dans le demi-jour, le silence, la solitude. Les visiteurs égarés dans ces salles ouvraient de grands yeux, épelaient les inscriptions, tâchaient de comprendre ce qu'avaient pu signifier à des millions d'êtres et pendant des milliers d'années, les formes qui leur étaient données comme divines : ces jeunes hommes gras accroupis sur des artichauts d'or, les yeux baissés et tournant leurs pouces, ou bien ces petits vieux chevauchant des buffles, ces guerriers faisant le

moulinet avec autant de bras qu'un éventail a de branches, ces danseuses en maillot dansant le cancan dans un cerceau, ces jeunes abbesses qui portent leur vertu comme une hure de sanglier, et ces philosophes qui portent leur sagesse comme une trompe d'éléphant, et les momies squelettiques et les idoles obèses. Un petit enfant, soulevé par sa mère à leur niveau, les vit, se débattit, cria. Et, tout à fait impuissants à trouver là quelque lueur de divinité ou même quelque reste d'une humanité meilleure, les gens s'en allaient, l'âme vide. Des centaines de curieux et pas un adorateur! Des milliers de paroles et pas une prière! Heureux quand un vain bruit de quolibets ne venait pas, — nul des fidèles d'autrefois n'étant là pour les défendre, — insulter ces âmes incomprises en la geôle des Dieux!

Ce sont là des aventures réservées aux Dieux exotiques. Croyez-vous? Chaque jour, au même moment, le même rayon de soleil éveille, dans Paris même, nombre de Vierges, de Christs, d'Annonciations, de Saints avec leurs symboles, de confesseurs ou de Vierges avec les ornements de leur martyre, en des lieux qui ne sont pas des églises, qui ne sont même pas des musées, mais des salons ou des boudoirs, devant des gens qui ne sont pas des croyants, mêlés à des objets qui ne sont pas des objets de culte, témoins de dialogues qui ne sont pas des répons, tenus en honneur seulement pour la grâce de leurs gestes ou la singularité de leurs attributs. Aucune intention ironique n'est encore là; mais combien de sentiments anciens ont

disparu ! Les yeux en larmes, les yeux en extase, les yeux en confiance, qui reflétaient ces peintures, sont déjà remplacés par les loupes et les lunettes des experts. Que sera-ce dans deux mille ans ? Quelle impression le Christianisme vieilli et disparu de la vie, fera-t-il à son tour aux ignorants qui passeront distraitement devant ses *Crucifixions*, ses *Assomptions*, ses *Nativités*? Quand on visite un musée des Religions, il est bien difficile de ne pas se le demander.... A cette question, les philosophes se chargeraient peut-être de répondre et ils le feraient sans doute de façons savantes et diverses, et contradictoires, selon leur habitude. Mais au regard de l'Esthétique, la réponse est facile. Les dieux grecs ont cessé d'être adorés : ils sont restés divins. Certaines œuvres égyptiennes ou hindoues, celles où la forme est demeurée tout humaine n'ont plus que pour quelques savants une signification quelconque : pour tous, elles ont encore un charme infini. Quand même disparaîtraient des mœurs des peuples toutes les fêtes du Christianisme, et de leur mémoire toutes les notions de ses symboles : la Sainte Trinité, l'Esprit-Saint, le Jugement dernier, la Résurrection, la Nativité, rien du charme de ses chefs-d'œuvre n'aurait disparu. Ils dévoilent d'eux-mêmes leur sens sinon religieux, du moins plastique. Il n'est pas besoin devant eux, comme devant les *Dourgas* à plusieurs bras, les *Vishnous* à tête de lion, ou les *Horus* à bec d'aigle ou les *Ganéças* à trompe d'éléphant, qu'un savant interprète nous vienne expliquer ces solennels avatars et nous en fasse saisir l'intention

singulière et la particulière beauté. Pour l'esprit, l'art chrétien demandera sans doute toujours des commentaires. Aux yeux, ses formes s'expliquent toutes seules. Chaque sujet de retable ou de fresque, ou de châsse peinte peut bien être un *Mystère* douloureux ou joyeux, mais le sujet pittoresque est sans mystère. La plupart sont aussi clairs que des scènes contemporaines, journalières, des « tableaux de genre ». Pour l'homme le plus ignorant du Christianisme, une *Vierge* de Van Eyck lisant au coin de son feu sur sa chaise gothique n'est pas un spectacle plus inattendu qu'une bourgeoise hollandaise dans son intérieur par Pieter de Hoogh, ni une *Sainte Famille*, fût-elle accompagnée de saint Jean-Baptiste et de l'Agneau, une composition plus mystérieuse que le portrait des *Ménines* ou que la *Famille de Franz Hals*. Aucun, pourtant, de ces sujets n'est si clair que la Nativité. Il n'est pas au monde de plus beau thème pour un peintre; et la théorie si banale aujourd'hui que, dans l'œuvre d'art, le sujet fourni par la nature n'est rien et que le tempérament de l'artiste est tout, est démentie depuis cinq cents ans par le soin qu'ont pris les artistes de choisir ce même sujet lors même que ni la volonté de leurs patrons ni l'intention des donateurs ne les y obligeaient. Tout ce qu'il y a de pittoresque, de beau, d' « esthétique » est là. Qu'exige le grand art? Du nu?... La Nativité en offre : l'Enfant, et si l'on veut, la plupart des bergers et des anges! La variété des âges? Elle est infinie, depuis saint Joseph et le mage Melchior que la tradition nous donne comme des

vieillards, jusqu'au nouveau-né. La beauté d'une femme jeune? Elle est voulue tant par la tradition que par le caractère ethnographique des belles Bethléemites. La diversité des attitudes? Elle va de soi, puisque de cette variété d'expressions : étonnement, joie, méditation, inquiétude, soucis, naît l'enseignement même de cette fête de Noël. Une échappée de paysage permet à l'artiste de dire ce qu'il veut sur la nature, la présence de l'âne et du bœuf, ce qu'il sait des animaux. Il n'est pas jusqu'aux chameaux des Mages qui n'offrent un thème au naturaliste exercé.

Toute modalité de la couleur est également de mise. Pratique-t-on le clair obscur? On peut imaginer *la Nuit* avec le Corrège. Est-on luministe? On peut peindre le plein jour comme Hugues de Gand. Réaliste? Voici les figures de Ribera. Esotériste? Les Anges de Burne-Jones. Décorateur? Voici Flandrin. Cherche-t-on les antithèses de couleurs dans la diversité des carnations? Une femme jeune, des bergers rudes, des anges souples et blancs, des vieillards chauves fourniront tous ces contrastes. On dirait un sujet composé par des artistes et non imposé par une Religion. Un incroyant ne peut même pas objecter ses idées naturalistes. Il y a toujours quelque adoration dans le regard d'une jeune mère pour celui qu'au fond elle considère comme ce qu'il y a au monde de plus beau. Il peindra donc une mère en contemplation devant son nouveau-né, des voisins venus pour l'admirer et apporter des cadeaux, et cet incroyant fera, malgré lui, un tableau religieux. Beaucoup des

plus grands maîtres des soi-disant « siècles de foi » n'en ont pas cherché davantage.

Aussi, dès que la peinture existe, elle s'applique à l'histoire et à la légende de Noël et les reproduit indéfiniment. Il est des villes comme Florence où le passant le plus ignorant qui soit peut augurer de l'histoire entière de l'Art italien et flamand tout ensemble en s'arrêtant devant les seules Adorations des Mages et les Nativités. Il est d'autres villes, comme Londres, où quand on a vu ce même sujet traité par les vieux maîtres de l'Ombrie ou de la Toscane, on a respiré ce que l'atmosphère du musée contient de plus subtil; d'autres encore, comme Dresde, où le chef-d'œuvre de toute la galerie est ce que, sur ce même sujet, un Corrège a imaginé.

Enfin, l'examen des Nativités a un autre intérêt. Nulle part, ailleurs, on ne peut si aisément suivre l'évolution du sentiment. Si diverses qu'elles soient d'inspiration, d'ordonnance, de technique, elles se peuvent comparer d'autant mieux que leur sujet, ou leur thème foncier est le plus nettement circonstancié qui soit au monde et le plus parfaitement défini. Dès les IVe et Ve siècles, le cadre de la Nativité est construit : il est admis qu'elle s'est passée dans une grotte ou une caverne creusée dans le roc; les figurants en sont rigoureusement déterminés jusqu'à l'âne et au bœuf auxquels l'Église donne une place protocolaire. Les rois Mages sont introduits et, dès le XIe siècle, on sait leur nombre, leurs âges respectifs, la nature de leurs présents. Quand arrivent les premiers peintres, l'ordre et la

marche sont fixés; il n'est plus rien qu'on y puisse ajouter, et comme d'ailleurs tout y est pittoresque, on n'a envie d'en retrancher rien. La fantaisie se donne carrière, mais seulement dans l'ordre spécifique du sentiment ou de l'Art : elle ne touche plus au sujet. Tous les contrastes qu'offriront donc les époques et les maîtres tiendront essentiellement à quelque progrès professionnel de ces maîtres ou à quelque sentiment intime de ces époques.

Ainsi, en parcourant des yeux cette longue suite de Nativités, qui racontent dans tous les musées du monde en tant de langages, la même histoire, en nous arrêtant devant quelques-unes seulement, depuis le Piero della Francesca, de la National Gallery, jusqu'aux récents essais de James Tissot et de Burne-Jones, nous verrons transparaître, peu à peu, dans l'attitude des personnages divins, l'Enfant Jésus et la Vierge, ensuite dans le groupement des personnages de la terre, Mages et Bergers, enfin dans la Nature qui enveloppe l'étable et dans le Surnaturel qui la domine, quelque évolution, sans doute involontaire ou inavouée, mais très sensible dans le sentiment, dans la vision, dans les formes, ou dans ce qu'on pourrait appeler, d'un mot, « l'Esthétique » des Noëls.





LE BAMBINO ET LA VIERGE



o

D'ABORD le « Bambino ». Il est le centre matériel du tableau comme il est le point magnétique des sentiments. Se trouvant être en même temps la plus petite des figures, l'ordonnance des autres est tout de suite fixée et toujours heureuse. Si un peintre ou un photographe est embarrassé pour grouper une famille, qu'il fasse apporter un bébé! Aussitôt un groupe se forme, spontanément, de femmes à genoux, de mains qui se tendent, de visages qui regardent par-dessus de plus proches épaules, de mouvements qui s'étagent et s'articulent avec souplesse et précision parce que tous ont trouvé un centre, un centre attractif et que ce centre, n'étant guère qu'un point, ne masque rien de la circonférence, ni des rayons. Placez le bébé à terre, ou bien sur les genoux d'une femme, et vous avez, tout de suite, l'ordonnance de la plupart des Nativités.

Les Primitifs le posent à terre, seul, sur une botte de paille ou sur des langes, séparé de toutes les autres figures par un vide assez grand. De la sorte,

rien de ses petits gestes n'est perdu, de sa physionomie oublié, ni de sa divinité méconnu.

Tel est le grand charme esthétique du Christianisme, celui qu'on ne trouve ni dans les philosophies ni dans les autres religions. Chez lui, Dieu commence par être un enfant avant de devenir un homme, et les villageoises des environs viennent admirer le bébé avant que les femmes de Jérusalem et de Magdala suivent le philosophe. En lui, les aspects sévères de la divinité sont voilés, et cependant le peu qu'il y a de divin en la nature humaine est visible. Il ne repose pas sur des nuages, mais sur des langes. Il ne serre pas de tonnerre dans ses menottes, mais des brins de paille. On a vu d'autres religions offrir à l'Art une figure d'enfant. Mais cet enfant n'était pas encore un dieu comme Jupiter enfant ou Dionysos ou Bodhisattva ; ou bien ce n'était que le symbole d'une pure abstraction, comme Éros enfant ; ou d'un rapport filial occulte, comme Horus ; ou d'un être encore ignorant de sa destinée, comme Krishna. Elles n'offraient pas à l'artiste, le Dieu unique et universel sous la plus belle, mais la plus naïve des apparences mortelles. Aussi, de toutes ces nativités antiques de Bouddha, de Dionysos, de Zeus, d'Horus, l'art ne nous a pas laissé un seul chef-d'œuvre. Vainement, à grand renfort d'érudition, va-t-on démêler quelque pseudo-nativité du Bouddha sur les bas-reliefs de Gandhâra ou Peshawar. Bons pour l'histoire des Religions, ces monuments sont fort incertains et bien médiocres au regard de l'Esthétique. Et si, çà et là, autour des urnes de marbre de Naples, on voit

des Liknites célébrer en dansant le petit Dionysos nouveau-né qu'ils secouent dans leur corbeille, ces ancêtres des bergers du Spagna témoignent trop peu, par leur mimique endiablée, qu'il s'agisse d'un frêle enfant et pas du tout qu'il s'agisse d'un Dieu.

Ici, au contraire, c'est d'abord un enfant qu'on adore, un « bellissimo e delicate garzone », et c'est en même temps le Tout-Puissant, l'Éternel. On s'agenouille pour mieux voir le Bébé, et l'on en profite pour dire au Dieu une prière. On n'imagine pas un instant que ce puisse être le Dieu vengeur, le Dieu jaloux, le « cruel Dieu des Juifs » qui apparaît sous les naissantes boucles blondes. Pas un instant on ne pense que voilà, dans la crèche, l'auteur responsable de ce monde de misères et de monstres où l'on a souffert jusqu'ici. On pense seulement qu'il va le sauver. Dans les yeux qui ne reflètent aucun passé, chacun de nous lit à son gré l'avenir. Croyant ou incroyant, nul ne refuse son salut à une royauté si inoffensive. Et du sourire d'un enfant, on peut dire ce que le Pape Pie VI disait de la bénédiction d'un vieillard : « Cela n'a jamais porté malheur. »

Pour qu'on voie jusqu'à ce sourire, il faut que le Bambino soit tout près du regardant, quasi au bord du tableau ; et c'est le parti que prennent les peintres jusqu'au XVIe siècle, au moins quand ils montrent simplement la Nativité ou l'Adoration des bergers. Si les Mages arrivent, et si l'enfant est exhaussé sur les genoux de sa mère, le peintre pense pouvoir occuper son premier plan de figures diverses sans pour cela le masquer, d'autant qu'il

peint ces figures agenouillées. De plus, cet ordre nouveau permettra de montrer des raccourcis savants et pittoresques, et de varier à l'infini les attitudes d'abord réduites à des profils. Les avantages de la disposition pyramidale frappent tous les artistes tour à tour. Insensiblement, la figure de l'Enfant Jésus s'élève dans le cadre, c'est-à-dire s'éloigne. Bientôt elle n'occupe plus que le second plan; plus tard, avec Botticelli, elle recule au troisième; avec Filippino Lippi, elle s'enfonce au fond du tableau, et quand arrivent Rubens ou Véronèse, le Bambino n'apparaît même plus comme le centre plastique du tableau, mais est logé dans un coin, tandis que tout le premier plan s'encombre du brocart des Mages ou des croupes des chevaux, de l'âne, du bœuf.

Il était réservé à notre temps de diminuer sa place encore. Regardez une Nativité contemporaine. Chez Flandrin, à Saint-Germain-des-Prés, on ne voit plus que la tête de l'Enfant Jésus, tout son corps étant de nouveau emmailloté comme sur les chaires de Jean de Pise ou sur les sarcophages du Latran. Avec ses derniers interprètes, il s'éloigne encore. Si l'on rapproche la *Nativité* de Piero della Francesca, par exemple, de celle de M. Lerolle, ou l'*Adoration des Mages* du Pérugin de celle de M. de Uhde, on mesure, d'un coup d'œil, le chemin parcouru par l'Enfant-Dieu. Étape par étape, il s'est enfoncé dans le mystère des arrière-plans. Les yeux se tournent toujours vers lui, mais ils l'aperçoivent mal, et plutôt comme une apparition que comme une réalité, ou comme une espérance

que comme un fait. Ce n'est plus là le corps bien défini, modelé comme une argile ou un marbre, dont on pouvait faire le tour, dont on apercevait les fossettes, que le respect seul empêchait de toucher. Ce n'est plus qu'une vision, un mirage qu'on craint de dissiper par son approche. Les hommes du xve siècle ne reconnaîtraient plus le bel ordre qu'ils ont aimé : « Vous avez emporté mon Seigneur et je ne sais où vous l'avez mis ! »

Naturellement, à une telle distance, on voit si peu l'Enfant-Dieu, qu'on ne voit plus du tout ses gestes. D'ailleurs il n'en fait plus et il est revenu, de nos jours, à l'immobilité qu'il avait aux premiers âges du Christianisme, lorsqu'il reposait dans la crèche, « pannis involutus », et que le ciseau novice de quelque catéchumène enroulait les plis de ses langes en manière de ficelles sur quelque sarcophage chrétien. Au contraire, les gens du xve siècle, tout heureux d'avoir une occasion de peindre les gestes de l'enfance, ont déployé dans les figures du Bambino leur science entière des carnations enfantines et de sa myologie. Dès sa naissance, ils le montrent joyeux, plein de vivacité, envoyant des baisers à sa mère. « Voyez comme le Bambino jouait des jambes dans la paille ! » Ce mot de Jacopone de Todi décrit tout Bambino des Nativités depuis les Primitifs jusqu'au Pinturicchio. Il essaie ses jambes. Plus tard, quand il a deux ans et qu'il reçoit les Rois Mages, le peintre l'invite à toutes sortes de jeux. Il ouvre le ciboire que lui présente Melchior pour voir ce qu'il y a dedans. Il se suspend à la laine du mouton

LA VIERGE RÈGNE ET LA VIERGE PROTÈGE



[illegible]
[illegible] Pinacothèque de Munich.



[illegible]
Saint Michel de [illegible]

que lui apporte le berger. Il explore le gros crâne chauve du Mage prosterné, comme un écolier cherchant sur une mappemonde la place d'un pays inconnu. Ou bien, il fourrage, de son petit bras, dans la cassette pleine de pièces d'or frappées à l'effigie de Térah, le fils d'Abraham, que lui présente Gaspar. Au XVe siècle, il joue.

A mesure qu'on s'avance dans le XVIe siècle, son geste se fait moins espiègle. On peint moins l'Enfant que le Dieu. Sa main ne joue plus, elle se lève et bénit. C'est un petit roi grave ou un petit évêque amusé. Il règne.

Au XVIIe siècle, il redevient enfant. Ribera, Rubens, Rembrandt, Luis de Vargas le peignent vagissant, faible, nouveau-né. Enfin, de nos jours, il gît, minuscule, sur un coussin, chez James Tissot, enveloppé dans ses langes chez Flandrin, pressé sur le sein de sa mère chez M. de Uhde, chez Burne-Jones et chez M. Lerolle, image de la faiblesse et de la souffrance qui commence pour lui comme pour tous ceux qu'il vient consoler. « Pleure, Enfant-Dieu, dit Willette, tu as trente-trois ans à vivre parmi les hommes! » Ce que l'humoriste brutalement exprime par cette boutade est contenu dans les plus belles pages de l'art contemporain. Dès la Nativité, la Rédemption commence, et les Anges que Burne-Jones appelle au pied du lit de la Vierge, ne portent pas des présents, mais bien une couronne d'épines, un calice et des clous, symboles et outils mystérieux de la dernière étape de sa vie. Ainsi, le Bambino insoucieux des Nativités florentines et l'Enfant-Roi des Adorations ombriennes est redeve-

nu le pauvre être qui a faim, qui a froid, qui s'essaie à vivre péniblement parmi nous. Son activité puérile a constamment diminué et aussi son pittoresque. Son geste se réduit à chaque siècle, un peu plus, se resserre et s'endort. Ainsi chez les Primitifs, il joue, chez les Renaissants, il règne, chez les Modernes, il gît.

Il en va tout autrement pour la Vierge. Son geste ne devient pas moins libre : il le devient davantage à mesure que passent les siècles; il est de moins en moins figé dans une attitude respectueuse, à mesure qu'elle prie moins et qu'elle s'émerveille davantage, qu'elle est moins la servante du Seigneur qu'on ne voit pas et est plus la mère de l'Enfant qu'on voit. La transition est insensible. Pendant longtemps, c'est l'attitude de l'adoration. La Vierge fait sa prière comme une religieuse dans un sanctuaire, ou plutôt sa méditation, car on ne lui imagine pas de paroles. Il y a, ici, une dissemblance profonde entre les peintres et les poètes. Les poètes, même les plus mystiques, du XV[e] siècle, les Bianco de Sienne, les Jacopone de Todi, comme plus tard saint Alphonse de Liguori, lui prêtent une émotion tout humaine, très démonstrative et très tendre : « Ayant mis au monde le Fils éternel de Dieu, aussitôt tu l'adoras avec une joie infinie. Tu pris et tu baisas ce lys céleste. La joie que tu goûtas, toi, ô très douce, tu le sais ! » Les peintres, au contraire, la laissent sans aucun geste sinon celui de la prière, sans aucune expression sinon celle de l'extase, et pour ainsi dire aucune pensée, que celle du recueillement :

Stabat mater speciosa,
Juxtà fœnum gaudiosa,
Dum jacebat parvulus.

Il faut que s'approchent les Mages pour qu'on imagine pour la Vierge quelque expression nouvelle en même temps qu'une nouvelle attitude. Assise, elle prend l'Enfant sur ses genoux; elle le montre aux Rois venus de si loin pour le voir et elle en est fière. Mais cette fierté très douce n'apparaît encore que voilée d'une piété persistante, d'une humilité infinie. C'est la Vierge du cantique de saint Ephrem : « Pourquoi cela et pourquoi? » dit-elle. Ils lui répondirent : « Parce que votre fils est Roi. » Elle dit : « Quand est-il jamais arrivé qu'une pauvre femme enfantât un Roi? Je n'ai pas, moi, les trésors des Rois et les richesses ne me sont jamais échues. Voyez ma maison : elle est toute pauvre et ma demeure est vide. »

A mesure, pourtant, que le temps s'écoule, les peintres oublient que la Vierge fut saisie de terreur à l'annonce de sa mission divine. Son culte est établi depuis tant d'années qu'il leur paraît sans doute qu'elle y est habituée et que, comme une descendante de quelque vieille dynastie, elle a oublié l'humilité de ses origines. Au XVII siècle, elle ne prie plus, elle n'adore plus : elle règne; elle ne regarde plus l'enfant, mais les Mages qui se prosternent. C'est la Reine des cieux, la « Régente terrienne, l'Emperière des infernaux palus. » Regardez-la dans l'*Adoration des Bergers*, sortie de l'atelier de Rubens, à Munich : elle découvre d'un geste noble et triomphant le petit Dieu qu'elle fait

la grâce de montrer à la foule, qu'elle se sent libre de ne pas faire voir, de cacher si elle veut, même aux anges suspendus sur sa tête, et qui n'est plus tant son Dieu que son fils et son fils qu'elle montre avec un orgueil non plus tant maternel que royal, du geste qu'eût trouvé Anne d'Autriche pour faire voir leur maître aux va-nu-pieds révoltés, forçant les portes du palais, mais soudain apaisés, tout benoits, et ravis d'avoir un si joli petit roi.

Cette évolution se poursuit encore. Peu à peu l'orgueil royal s'est adouci, fondu en un orgueil maternel. Certes, celui-ci n'est pas moindre, mais il est autre. Déjà, il éclate chez le Corrège. En plein XVIe siècle, ce grand précurseur des sentiments modernes montre une Nativité où la joie de la mère joue le seul rôle. Il a chassé tous les rustres et fait envoler tous les anges. L'étoile même a pâli dans les cieux. A peine, au bord de l'horizon blanchit l'aube. Toute lumière vient de terre. Elle jaillit du petit être même et se posant de figure en figure escalade le tableau jusqu'aux nuages. D'ailleurs, depuis les Nativités primitives, tout a changé. Les seins des femmes se sont découverts. Les nimbes ont disparu. On tire l'âne rétif hors du tableau. Le berger est un hercule antique, pris de vertige et de joie, qui ne sait que faire de sa massue et sent son genou fléchir devant l'Enfant-Soleil. En haut, passe une rafale d'anges, laissant les hommes en possession du cher trésor. La mère ne prie plus; elle ne joint plus les mains; elle ne pense pas au Dieu; elle pense au bébé dont elle est fière et qui est pour elle un Dieu quand il ne le serait pour

LA VIERGE PRIE ET LA VIERGE RAYONNE



[illegible]



D'APRÈS « LA NUIT » DU CORRÈGE
à Dresde.

[illegible]

nul autre au monde! Dans la lumière où elle baigne ses paupières et tout son beau visage, on entend chanter les mots d'Alphonse de Liguori : « Mon fils, mon Dieu, mon cher trésor, tu dors, et je meurs pour tant de beauté! En dormant, ô mon bien, tu ne regardes pas ta mère; mais l'haleine de ta bouche est un feu pour moi. Vos yeux, même clos, me blessent d'amour. Quand vous les ouvrirez, que sera-ce? » C'est la *Nuit* du Corrège.

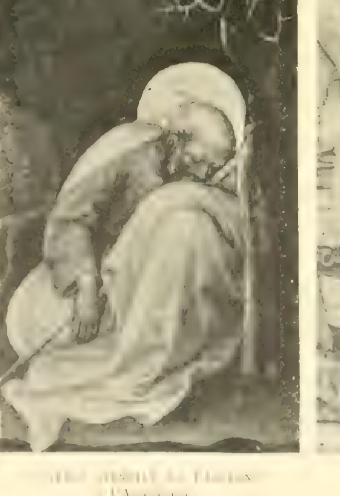
Au fond de la petite chambre qu'il occupe au musée de Munich, Rembrandt, cet autre précurseur des sentiments modernes, donne la même impression que le Corrège. En découvrant l'Enfant lumineux pour le montrer aux Bergers, la Vierge hollandaise n'a d'yeux que pour lui et ne rayonne que de sa lumière. Et ce sera dès lors toujours ainsi. Le même sentiment colorera toutes les figures de vierges contemporaines. Ses nuances différeront selon les artistes, mais il appartiendra toujours au cycle des sentiments maternels : joie avec certains, tendresse inquiète avec d'autres, avec Burne-Jones, par exemple, où la Vierge presse l'Enfant sur son cœur et semble vouloir le protéger et le soustraire à l'inconnu menaçant que signifient les anges avec leurs singuliers présents.

Ainsi, à mesure que le rôle de l'Enfant diminue, chez les peintres, le geste et l'expression de la mère grandissent. Regardez telle Nativité que vous voudrez, le rapport des deux figures principales est celui-ci : quand l'Enfant joue, la mère prie; quand l'Enfant bénit, la mère règne; mais quand l'Enfant gît, la mère protège et nous ne la conce-

vons plus autrement aujourd'hui. Ce fut donc, d'abord, le duo de la grâce et de l'adoration, puis d'un règne puéril qu'un peu d'adoration accompagnait encore. Ensuite le duo de la faiblesse de l'Enfant-Dieu qui n'est plus qu'un Dauphin et du triomphe de la mère qui est devenue une Reine. Enfin le duo plus humain, mais non moins divin par son mystère, de la faiblesse de l'Enfant qui sauvera le monde et de la protection d'une femme faible que soutient la foi.

Elle est seule pour ce rôle, au témoignage des peintres. Troisième figurant du groupe divin d'après les Évangiles et surtout la légende, saint Joseph n'apparaît que bien loin derrière eux selon l'Esthétique des Noëls. « Pensez-vous que son père soit ce pauvre vieux vénérable qui est sur la selle? » dit un *Noël* des Vosges, et les peintres ne l'ont pas mieux traité que l'auteur de la chanson. Le premier plan ne lui est presque jamais dévolu, et, même au dernier, l'âne, le bœuf, les moutons, les chameaux, les lévriers et jusqu'aux singes lui disputent la place. Dans les simples Nativités, on le met encore en assez bonne place sur le même plan que la Vierge; il est à genoux et il prie. Mais dès qu'arrivent les bergers et qu'il y a réception à la grotte, il n'a plus de rôle bien défini. Il s'essaie à toutes sortes de poses méditatives, embarrassées, le front appuyé sur sa main ouverte, un peu dans la flexion que Raphaël donne à son philosophe dans l'*École d'Athènes*, ou Michel-Ange à son prophète sur le plafond de la Sixtine. Chez Piero della Francesca, il s'est assis philosophiquement sur le

SAINT JOSEPH DANS LA SAINTE FAMILLE





D'APRÈS ALBERT DÜRER
au Musée de Bâle



D'APRÈS PIERO DELLA FRANCESCA
à la National Gallery

bât de l'âne, a croisé les jambes, enchâsse ses genoux de ses mains et attend que les anges aient fini de chanter. Le Maître de la *Mort de Marie* le réduit au rôle d'un pèlerin en visite, avec sa canne et son chapeau. Il a l'air d'un parent pauvre. Dans les *Loges* de Raphaël, il ne sait quelle contenance prendre, ni au juste qui regarder : alors il s'empare des présents des Rois et semble en supputer la valeur. Chez Fra Angelico, seulement, on voit un des Rois l'aborder et, lui prenant les mains avec effusion, lui offrir ses compliments. Martin Schongauer et Dürer l'embarrassent d'une lanterne, le Maître de Flemalle et Rogier van der Weyden, d'une chandelle. D'autres le mettent délibérément hors du tableau. Heureux quand Dürer n'imagine pas de l'assoupir sur une table, près du pot de bière dont il a certainement usé — et peut-être abusé ! Seul, sans doute, de tous les grands artistes, Cima da Conegliano lui donne un rôle défini : Joseph prend les bergers par le bras et les introduit auprès de l'Enfant-Dieu. Enfin, chez les maîtres de la décadence, au XVIIIe siècle, il se livre à des gestes d'étonnement. Il ouvre de grands bras chez Tiepolo, dans l'admirative attitude d'un gros moine mendiant qui voit arriver une grasse provende. Ainsi, sa destinée semble avoir été d'abord de prier, ensuite de méditer, et enfin de s'étonner des visiteurs véritablement extraordinaires qui remplissent de turbans, de chameaux, de chiens, de nains, de bouffons, de faucons, de chimpanzés, de léopards et de tumulte la paisible grotte de Bethléem. Les voici justement qui arrivent.



LES BERGERS ET LES MAGES



Les premiers arrivés sont les Bergers. Ils sont à chaque époque ce qu'à cette époque l'art veut que soient les paysans. Pendant les longs siècles où la vie rurale n'avait pas de peintres attitrés, les Millet et les Lhermitte d'alors saisissaient l'occasion qui leur était donnée par Noël, et lorsqu'ils avaient à dire quelque chose des paysans, ils le disaient là. Surtout les peintres du nord. Dans le même temps, les auteurs de « Mystères » s'emparent de ces thèmes autorisés : le recensement d'Auguste, les impôts romains et la détresse du pauvre saint Joseph obligé de vendre son bœuf, et ils en profitent pour dire tout ce qu'ils ont sur le cœur. Les peintres font précisément la même chose avec leur pinceau. Ce sont de rudes bonshommes les Bergers de Jean Fouquet ou d'Hugues de Gand. A mines peu avenantes, déplaisantes à rencontrer au coin d'un bois, ivrognes à l'habitude, pillards à l'occasion, frères de ce Mak des Mystères de Woodkirk qui, en pleine nuit de Noël, vole un mouton à ses cama-

rades, le cache dans des langes et veut le faire passer pour son nouveau-né. Mais ce sont d'admirables types humains. Regardez surtout les trois pauvres hères du retable d'Hugues de Gand, aux *Uffizi* de Florence : toute la misère, toute la grossièreté, toute l'avidité du paysan au Moyen âge est là. Et c'est du réalisme pur. Mais, là aussi, est toute son espérance. Ces visages rudes et irréguliers sont comme soulevés par une expression bienveillante, attendrie, mouillée, leurs rides retombantes un instant remontées par un sourire. La construction de la figure est bestiale, son expression est angélique : et c'est, là, tout l'idéalisme du Moyen âge.

C'est le contraire exactement chez les Bergers de la Renaissance. La construction de la figure y est régulière, idéaliste en ce sens qu'elle répond ou qu'elle s'astreint à une certaine idée que nous avons de la beauté, mais l'expression est absente. Si cependant elle existe, elle est moins visible ; elle ne transfigure pas un visage qui, déjà céleste au repos, ne peut plus gagner à être transfiguré. On sent que ce visage a eu moins à faire pour prendre un air digne du grand mystère. Les Bergers de Ghirlandajo ou ceux de Lorenzo di Credi devaient être déjà très beaux avant d'avoir vu l'étoile. Quand nous les regardons, les uns et les autres, à l'Académie de Florence, il nous semble que nous voyons passer « une vision antique ». Nous avons vu des Adorations en musique. Voici les Adorations du silence. Du paradis mystique, nous descendons dans une vallée pittoresque. Dante s'est tu. Virgile parle. Les Anges ont dépouillé leurs ailes. Les

nuées se sont fondues. Tout est azur. Le soleil adouci de l'Antiquité païenne brille sur le « Dolce Mammolello » et sur les tendres « poverelli di Cristo » qui l'entourent. Le berger que voici, chez Lorenzo di Credi, debout, à gauche, avec l'agneau dans ses bras, c'est le Bon Pasteur de la catacombe de Sainte-Agnès qui se tenait au plafond entouré de colombes et qui est remonté au grand jour, au clair soleil. Vêtu d'une tunique grecque, chaussé de crépides, il semble suivre du regard à regret, au dehors du tableau, l'Antiquité qu'il a fuie pour venir vers l'arche de la nouvelle alliance. On se le figure très bien, hier encore,

> Flageolant une églogue en son tuyau d'aveine.

S'il murmure un hommage au Christ, c'est sûrement la prédiction du poète de Mantoue, que vous trouverez dans la cathédrale de Sienne, à deux pas d'un confessionnal, incrustée dans le pavement de marbre et comme dans le fondement de l'Église. Lisez-la, voulez-vous, avant que le pied des générations ne l'efface :

> Jam nova progenies cœlo demittitur alto.

Et voyez comme sans effort, sans anachronisme, deux mondes, l'ancien et le nouveau, se rejoignent autour de ce berceau, ayant sacrifié, l'un et l'autre, tout leur appareil surnaturel, communiant dans le culte de l'Enfance et de la Beauté. L'humanité toute seule en mêlant la grâce antique au charme chrétien peut figurer cette Nativité. Ne dites pas qu'il y a là de l'artifice. Pour être si beaux, les Bergers de Lorenzo di Credi ne sont pas moins vrais

L'IDÉALISME ET LE RÉALISME DES BERGERS



D'APRÈS LORENZO DI CREDI
à l'Académie



D'APRÈS HUGO VAN DER GOES
aux Uffizi

que leurs frères de misère, en cotte, en surcotte et gantés de moufles, que nous voyons, à Chantilly, aux *Heures* d'Étienne Chevalier. Tityre n'est pas moins vrai que « Jacques ». Seulement il est le produit d'une plus belle race et il serait injuste d'accuser de mensonge des artistes dont le seul tort ou la chance fut de naître en pleine terre de beauté...

Après la Renaissance, tout change, les Bergers sont visiblement embellis, ou plutôt il n'y a plus de bergers. Ils ne ressemblent plus du tout aux rustres du Moyen âge. Autant ceux d'Hugues de Gand étaient rudes et recueillis, autant ceux de Rubens ou de Véronèse sont civilisés et dissipés. Ils déferlent comme une marée montante sur le groupe divin. Il n'y a plus aucun ordre dans leur arrivée ni de retenue dans leurs mouvements. Ils deviennent familiers et indiscrets, agitant les volailles qu'ils apportent, arrondissant leurs bras au-dessus de leur tête pour porter leurs cruches ou leurs paniers selon toutes les grâces académiques, vrais frères de ces « Boumians » du noëliste Puech qui scrutent la main de l'Enfant Jésus pour dire la bonne aventure, ou de ces joyeux drilles et de ces commères des *Noëls* bourguignons ou de la Monnoye qui posent à la Vierge sur le mystère de la Nativité les questions les plus incongrues.

Le XVIIIe siècle, à son tour, les imagine plus discrets peut-être, mais non plus recueillis. On ne voit plus de véritables paysans, mais des travestis selon une formule académique. Bergers pour crèches de Noël, « pifferari » de la place d'Espagne, maintes

fois aperçus sur les marches du Pincio, qui savent mieux les ateliers rémunérateurs que les pâturages favorables, et plutôt garder une pose que conduire un troupeau. Après avoir été des rustres intimidés, puis des manants déchaînés, il n'y a plus, au temps de Tiepolo, que des bergers de comédie. Il faut venir jusqu'à nos jours pour retrouver, chez les peintres, le souci des attitudes vraies que prend la naïve joie du peuple. On retrouve ces attitudes chez James Tissot, chez M. de Uhde, chez M. Lerolle. Mais jamais on ne les retrouve à un aussi haut degré que chez les Maîtres du Moyen âge. Ceux-ci restent, par excellence, les peintres de la misère humaine où rayonne, à la vue d'un être aimé, quelque promesse d'une vie supérieure. Vaguement ils ont compris et nettement ils ont exprimé que l'aube de cette vie supérieure, chez les natures frustes et inconscientes, ce n'est pas l'intelligence, ce n'est pas l'héroïsme, ce n'est même pas la beauté : c'est la tendresse.

Cette tendresse des Primitifs se répand également sur toutes les choses animées ou inanimées autour d'elle. Dès que la peinture aborde la Nativité, la Nature y tient une grande place. Le paysagiste, s'il en est un dans l'artiste, a le droit de s'y donner carrière. Car toute la nature, les arbres, les animaux, les pierres mêmes ont ressenti le premier souffle du Seigneur venant en ce monde. Les temples se sont écroulés, les animaux se sont agenouillés, les vignes ont fleuri. Au bas du firmament pend une étoile qui glisse lentement, en ligne droite, comme le long d'un fil dans les airs, et les oiseaux

un instant se sont tenus, par bandes, sans mouvement, les ailes ouvertes, dans le ciel. Quelle chance pour l'artiste de peindre le cycle de la vie universelle! Nous sommes précisément au moment où il apprend chaque jour à la mieux peindre. Après avoir acquis une complète maîtrise dans l'imitation de la figure humaine, voici que, jour par jour, il découvre le secret de figurer un animal de plus : le cheval, le lapin, le faucon, le héron, le singe, le vautour, le léopard; de perspectiver un nouveau détail d'architecture : un portique corinthien, un sarcophage à guirlandes; de détailler une touffe d'iris, de jacinthes, d'ancolies, de pissenlits; de lisser les plumes d'un chardonneret, d'un perroquet, d'un paon. Il les met, incontinent, dans la Nativité. Cela amusera peut-être l'Enfant Jésus; en tout cas, cela réjouira son cœur d'artiste tout fier de montrer son savoir-faire, tout émerveillé de l'inépuisable fête de la Nature autour de lui. De là, sont nés ces paysages chimériques et splendides et ces surplombs improbables d'où les arbres laissent pendre sur les précipices la chevelure de leurs racines, ces rochers abrupts découpés de mille sortes, selon l'idée de la montagne qu'on se faisait depuis Dante, et qui s'exprime à tout moment par ces mots : « érto, scóncio, stàgliata, maligno, duro, rotta ». De là, ces montagnes bâties comme des fourmilières; ces villages, ces collines « turrite, rocce », ces forêts d'arbres en copeaux frisés, ces chevreuils et ces cerfs fuyant sous les futaies en couchant leurs ramures, ces faucons assaillant des hérons dans le ciel, ces lapins trottant dans les ruines qui ont

donné asile à Dieu, ces petits oiseaux assemblés autour de l'Enfant Jésus, ces pies posées au bord du toit, ou ces paons rabattant sur l'étable le store diapré de leurs queues. De là, enfin, ces herbes folles qui jaillissent de toutes les fentes, sur les vieux murs de Dürer, de Gossaert, de Schongauer ou de Signorelli ; et ces petites fleurs de parterre, cultivées avec amour par Fiorenzo di Lorenzo au premier plan de sa Nativité de Pérouse : ces pervenches, ces violettes, ces chélidoines, ces renoncules, ces pâquerettes, ces caille-lait, ces jacinthes, ces pissenlits, ces muscari, ces *pie di gallo*, ces vingt espèces de simples qui, poussant autour de l'Enfant Jésus, font l'air aussi parfumé à ses pieds, que, sur sa tête, les anges musiciens le font mélodieux.

Regardez, au Louvre, la curieuse étude des lézards évoluant en tous sens, la tête en bas, sur cet angle de vieux mur donné pour abri à la Sainte Famille par Filippo Lippi. L'artiste n'a mis aucun symbole profond en ces petites bêtes : il savait faire les lézards. Il n'y avait point, alors, d'exposition d'animaliers où il pût les peindre, il les a mis où il pouvait : près du Bon Dieu. Mais toute cette nature animale répandue par les Primitifs sur la terre et dans l'air, autour de la crèche, célèbre à sa façon, par sa joie de se montrer, le règne de la pitié qui commence. Ce lézard qui se promène ici, sans crainte, vous le retrouverez dans la galerie des Antiques, mais frappé par un Dieu du paganisme, par l'Apollon sauroctone. Ici, il ne craint rien. Tous ces animaux réunis autour de la Crèche seront plus



à l'Académie



D'APRÈS FILIPPO LIPPI
du Louvre

ou moins protégés par les anachorètes et par les saints dans leurs ermitages. Saint Godric cachera un cerf dans sa cellule; saint Colomban recevra les écureuils dans les plis de sa coule; saint Gérasime retirera l'épine de la patte du lion. Aux dieux chasseurs, aux dieux tueurs d'êtres vivants succède le Dieu charmeur, le Dieu apprivoiseur « qui étend sa miséricorde sur toutes les créatures ».

Aussi, est-ce le monde entier, sous ses espèces les plus diverses et les plus singulières, qui vient saluer l'Enfant dans les ruines d'un palais antique comme l'unique espérance et le salut. Ces ruines mêmes sont un hommage à la crèche. L'histoire veut qu'elle fût plutôt dans une grotte creusée à même le rocher, ce que, dans le midi de la France, on appelle une « balme » ou une « baume », et les visions de Catherine Emmerich fortifient cette donnée : « C'est dans une fissure de rocher qu'est né l'architecte du firmament. » Mais l'artiste n'a pas accepté ce décor. Il a toujours peint une étable ou plutôt un hangar, fort propre et en très bon état chez les Primitifs italiens; troué, ruiné chez les allemands, mais ordinairement fait des ruines d'un majestueux édifice, « comme la petite cabane de notre expérience est faite des débris du palais de nos illusions ». Ce palais est ce que le peintre avait de plus riche et de plus puissant sous les yeux au moment où il peignait : maison hollandaise à pignon dentelé, château gothique à fenêtres en amandes, ou portique dont l'acanthe grecque semble plus morte encore du voisinage des lierres qui la rejoignent : mélange infiniment pittoresque

de voûtes à claire-voie, de tours éventrées, de chevrons décharnés, de pierres disjointes et de dalles déchaussées d'où jaillit toute une flore imprévue. Et, par les trous du chaume, on voit filtrer l'étoile.

Au dernier plan, enfin, parmi les mamelons ronds comme des mamelles, au delà des pâturages où sont répandus les troupeaux, au delà des gradins des vignes, au bout des eaux serpentines avalées par les ponts, et du long ruban blanc des routes avalées par les portes, l'amateur d'architecture peint la ville aux mille fenêtres, les palais ou les châteaux encore debout, mais que le souffle divin va renverser, la civilisation triomphante et la société organisée que la Bonne Nouvelle va dissoudre. Ces villes, heureuses dans la lumière, ne l'ont pas entendue. Elles poursuivent leur vie coutumière sous ces toits lointains. Nul ne se doute de l'événement qui s'accomplit. Les sages disent : Il ne viendra plus de prophètes ! le monde est trop vieux ; les mystères de Mithra sont les derniers. Platon, Pythagore ont tout dit. Le ciel ne visite plus la terre. Les Dieux se sont retirés. Et voici qu'à côté d'eux, dans le village, le Sauveur naît. Le salut vient du milieu même du peuple, des plus basses classes et des plus ignorantes, là où les philosophes d'aujourd'hui et de toujours n'iront jamais le chercher. Le peuple a entendu le premier et le premier a compris le cri des anges. Ce sont les plus ignorants qui savent. Ce sont les moins clairvoyants qui voient. Et dans l'Esthétique des Noëls, la meilleure place est faite à « l'Adoration des Bergers ».

Derrière eux, voici venir la file serpentante et multicolore des Rois Mages : Galgalat, Malgalath et Sarathin. Ils ont des chapeaux extraordinaires, audacieux compromis entre le bonnet pointu de l'astrologue, la couronne du roi et le turban de l'émir. Parfois encore, ce triple serre-tête se complique du nimbe d'or des saints. Ainsi surmontés, ils s'en viennent tout harnachés, matelassés d'orfrois, guillochés et rutilants de clous d'or parfois appliqués en relief sur le panneau, comme chez Gentile da Fabriano, dans un éblouissant cliquetis d'armes et d'éperons, d'aboiements et de rugissements sonores. Derrière eux, piaffe et cavalcade toute la fantaisie des artistes de la Renaissance, toute la faune que les Médicis offraient aux Rois en visite, et que les pèlerins de Terre Sainte apercevaient, en passant au Caire, tout ce que les portes ouvertes sur l'Orient laissaient passer ou imaginer de ces animaux tachetés, bizarres, encore mal connus, de ces coursiers bossus, de ces demi-hommes, propres, selon le mot de Le Brun « à débaucher l'œil du spectateur », et, mieux encore, des nains, des bouffons, des fous, tout l'attirail des cours de la Renaissance déroulé en un long serpent aux écailles brillantes qui se glisse entre des rochers minuscules taillés à facettes comme des cristaux de Bohème, sous des pins dressés comme des têtes de loup au bout d'un bâton pour nettoyer le plafond céleste des nuées floches qui s'y promènent et parmi mille cyprès effilés comme des fers de lance :

Longs soupirs de feuillage élancés vers les cieux...

Ils s'arrêtent. On croit voir une halte de chasse, car qui dit Roi et qui dit Prince, au Moyen âge, dit chasseur, et ce doit tenir à quelque cause bien foncière et tout humaine, puisqu'aujourd'hui encore, dès qu'un chef d'État se trouve en visite chez un autre, on s'ingénie à lui faire verser le sang des échassiers et des passereaux : « Lorsque le Soudan va à la chasse, dans un lieu appelé Sariocusso, à quinze milles du Caire, il est accompagné par une multitude de cavaliers, qu'on peut évaluer à cent mille. On mène à ces chasses un nombre considérable de gerfauts et de faucons, de chiens braques et de lévriers ». Ainsi parle un pèlerin de 1384. Il n'est donc pas étonnant que venant voir l'Enfant-Dieu, les Rois d'Orient en aient profité pour tenter quelque heureuse randonnée. Tandis qu'ils cheminent, les lévriers forcent le cerf sur le mont, les pages brandissent après le chevreuil la lance, les faucons assaillent les hérons dans le ciel. C'est à peine si lorsque le Roi met pied à terre et se prosterne, la chasse s'arrête un instant, les lévriers allongent à terre leurs longues têtes, et les pages rappellent sur leur poing, leur faucon d'Antigosa.

Les Mages sont les impresarii des Nativités. Ils en renouvellent intarissablement le décor, sans que l'orthodoxie s'en choque. Comme ce sont des Rois, on peut déployer toutes sortes de velours, de brocards, d'orfèvreries, de joyaux, de « satins figurés », de zibelines. Comme ils offrent des présents à l'Enfant Jésus, on peut faire miroiter, à leurs doigts, un ciboire, un gobelet ou une monstrance, maniés avec le geste d'un antiquaire qui veut

tenter l'acheteur. Et voici de l'ouvrage pour le peintre de natures mortes. Comme ils viennent des pays « estranges », aucun accessoire n'est incongru. Outre les chameaux qu'on voit déjà sur les sarcophages des premiers siècles et qui servent aux Pères de l'Église à expliquer la rapidité de leur venue, les Mages peuvent amener des girafes, des léopards à la laisse, des vautours et même lâcher leurs faucons dans le ciel à la poursuite des grues, des perroquets et des singes de toutes les espèces, en croupe de leurs chevaux, au risque d'étonner un peu l'âne et le bœuf par l'invasion d'hôtes aussi inopinés. Surtout, ils peuvent se montrer eux-mêmes, c'est-à-dire des exemples de races qui, jusque-là, n'avaient guère trouvé d'accès dans le grand art. La beauté de l'Ethiopien, du Mongol ou de l'Arabe aurait peut-être été proscrite jusqu'à notre époque des tableaux de maîtres, si, avant nos Guillaumet et nos Henri Regnault, une heureuse étoile ne les avait conduits vers la crèche et si le Christ enfant n'avait ouvert ses petits bras, non seulement aux représentants de la beauté classique, mais à ceux de toutes les beautés.

Enfin, comme ce sont des païens, il est admis qu'avec eux entrent dans le tableau religieux, des fantaisies, et, sinon des vices, du moins des licences qu'on n'eût pas tolérées autre part. Sur ce dernier point, la tradition est un peu flottante. Au XIII[e] siècle, il semble que les Mages soient déjà des saints et on leur donne l'auréole, mais plus tard on abandonne cette hypothèse. Ils seront peut-être des saints quand saint Thomas les aura baptisés et

qu'ils s'en iront à Cologne, mais au moment de l'Adoration, ils sont des païens sans plus et, délibérément, on les traite en Turcs, nègres, figurants des *Mille et une Nuits*. Les gens du xve siècle les regardent défiler un peu dans le même esprit que, de nos jours, on regarde Sisowath ou le Chah de Perse. On leur passe tous leurs enfantillages et leurs excentricités, parce qu'ils viennent de loin, qu'ils apportent de beaux présents, et qu'ils s'en iront bientôt.

Chez les Primitifs, les Mages sont avant tout des Rois, coiffés de leurs couronnes qu'ils soulèvent respectueusement, en approchant, ou qu'ils posent avec précaution sur le sol. Ce sont des chevaliers casqués et bottés, dont un page ôte les éperons, peut-être par étiquette et peut-être pour les mettre plus à leur aise, des hommes de guerre, étoilés d'or, porteurs d'épées, venant saluer le Roi de la Paix. On voit surtout l'antithèse de la force et de la faiblesse, de la puissance militaire et de l'humilité du serf désarmé. Mais à mesure qu'arrivent les nefs de l'Orient chargées de choses lointaines et précieuses, à mesure que les voyageurs rentrent de leurs pèlerinages d'outre-mer pleins de récits et bourrés de croquis, le goût de l'exotisme l'emporte. On souligne l'antithèse non plus des castes, mais des races. On voit sur les têtes se renverser la corne d'abondance de Dschem ou se gonfler le turban de Mahomet II. Peu à peu, l'Orientalisme expulse la Chevalerie. Les attributs du Roi disparaissent de chez Rubens, de chez Véronèse, de chez Tiepolo, et ce sont les attributs de

LES COIFFURES DES ROIS MAGES



[illegible]



[illegible]



D'APRÈS MABUSE
Collection Carlisle



ZIZIM, FRÈRE DU GRAND-TURC
par Mantegna en 1489
[illegible]

l'Étranger, du Barbaresque qui les remplacent. A la porte de l'étable, entre le chapiteau corinthien en ruines qu'enlace une plante grimpante et les madriers où l'araignée a tissé sa toile, tout d'un coup s'échafaude, obstruant le ciel, quelque pyramide mouvante de figures animales et humaines, faite d'une double encolure de chameaux et de têtes éthiopiennes, et c'est une expression nouvelle dans les Nativités que cette joie nègre, et le rire blanc de ces faces noires, brillantes de surprise et de plaisir à la vue d'un Dieu si petit! Tel, le Rubens du musée d'Anvers.

Quand ces Turcs et ces Doges quittèrent l'étable, c'en fut fait à jamais du pittoresque des rois Mages. Mais, alors, on se souvint de ce que les plus anciens Primitifs avaient, à leur façon et selon leurs moyens, signifié : que ce n'étaient pas seulement des Rois, que ce n'étaient pas seulement des exotiques, mais que c'étaient des sages. Le silence et le mystère des anciens jours sont revenus avec Burne-Jones enchanter les imaginations contemporaines. Son adoration des Mages, intitulée l'*Étoile de Bethléem*, et composée pour les métiers de William Morris, semble se passer dans la forêt de Brocéliande et les sages d'Orient être saisis comme le fut autrefois Merlin par l'enchantement supérieur à toute science, par l'amour. C'est la même forêt, semble-t-il, où dans les entrelacs de la Briar Rose, se suspendent et se balancent les boucliers des chevaliers endormis. Les lis montent si haut autour des rois d'Orient qu'ils doivent verser sur leurs épaules leur jaune pollen, et se pressent si épais qu'ils

ferment la haie d'un angélique *hortus inclusus.* Dans la forêt sombre, pleine de mystères, on imagine des visages trouant la feuillée, attentifs à ce qui se passe, des figures de fées, d'enchanteurs, de génies. « Dieux du ciel, dieux de la terre, dieux de la nuit, des fontaines et des fleuves, indigènes et étrangers, grecs et barbares, leur dit saint Augustin, qui pourrait vous compter? » Combien sont-ils dans cette ombre, regardant le petit Dieu nouveau? Ils vont fuir? non : ils sont déjà convertis. Tels que le satyre cornu et fourchu que rencontra, dans la forêt, saint Antoine, ils chanteront la gloire du Seigneur : Noël! Noël! Les enchantements de jadis s'effacent; les liens se brisent. Au fond des coupes tarissent les philtres. A toutes les îles, les navigateurs pourront désormais aborder sans dommage. Il n'est plus besoin de cire dans les oreilles en traversant les détroits : Noël! Noël! Les sortilèges anciens sont vaincus par l'amour.

Ici, en dernière analyse, les Mages de la Nativité, c'est le pouvoir, mais c'est aussi la science; c'est la richesse, mais c'est aussi l'intelligence, venus pour s'incliner non seulement devant ce qu'il y a de plus humble au monde, mais devant ce qu'il y a de plus naïf : un enfant qui ne sait rien encore des hommes et pour cela, peut-être, les bénit.





LES ANGES
ET
LES NIMBES



Mais là où l'évolution et le rajeunissement sont les plus sensibles, c'est dans le surnaturel, c'est-à-dire dans les personnages du ciel qui se joignent, en cette nuit solennelle, à ceux de la terre. Ce sont au point de vue plastique, les seuls personnages surnaturels du tableau. Le groupe divin, lui, n'embarrasse pas les peintres : il a des apparences toutes réelles, il a été vu sous des dehors communs à toute l'humanité. Si la photographie avait existé de son temps, il aurait pu être photographié. Mais, autour de lui, se groupent des visiteurs venus de deux mondes très différents et l'un de ces mondes est le monde invisible. Il les réunit, un instant, comme un hôte qui reçoit des amis de conditions sociales très diverses. Il les reçoit, au début de l'Art, sur un pied parfait d'égalité. De la terre sont venus les Bergers qui sont les anges des troupeaux. Du ciel viennent les Anges qui sont les gardiens des âmes. Les uns ont apporté leurs agneaux, ou leurs fruits, ou leurs fromages, qui sont la seule richesse de leur garde-manger. Les autres apportent leurs musiques : leurs

luths, leurs vielles, leurs monocordes, qui sont les seuls outils qu'on a jamais imaginé de loger au Paradis. Qui d'entre eux retournera au ciel après cette réunion éphémère? Qui d'entre eux sur la terre? On ne saurait le dire. Il arrive même, chez quelques maîtres italiens, que les Bergers ont le pas sur les Anges et que ceux-ci haussent leurs mentons par dessus l'épaule de leurs compagnons terrestres pour mieux voir. Anges d'Hugues de Gand costumés comme des évêques et couronnés comme des rois; — Anges de Benozzo Gozzoli en files pressées, à genoux, carguant leurs ailes pointues comme des voiles au repos, ou debout, chantant, marquant, sur le bout de leurs doigts, la mesure; — Anges de Piero della Francesca aux jambes fines, aux tuniques grecques plissées et tombant selon le rythme des statues antiques, bien posés sur le sol qu'ils foulent un instant, sans rien de merveilleux que leur calme en face du grand mystère ni de surnaturel que leur beauté; — tous ces « troubadours de Jésus » vivent avec les paysans, « croquans », « nu-pieds » et « bagaudes », dans la plus simple familiarité. Ils empruntent aux clercs leurs ornements, aux bêtes leur plumage, et quand on est au palais Riccardi, devant la fresque de Benozzo Gozzoli, si le rayon de soleil porte assez loin ou si l'électricité se met à jouer sur la petite chapelle, il semble qu'on voit les ocelles du beau paon posé sur le treillis glisser sur les ailes des Anges agenouillés au-dessous et toute la joaillerie de l'oiseau de Junon venir enrichir la parure du « troubadour de Jésus ».

Après la Renaissance, une hiérarchie s'affirme. Les Anges mettent entre eux et les rustres qui les coudoyaient une distance qu'on ne pourra plus franchir. D'un coup de talon, comme l'Ange de Tobie chez Rembrandt, ils ont bondi bien au-dessus des têtes et ils y restent. Dorénavant ils considèrent l'Enfant-Dieu du haut de leurs nuages et pour l'adorer, il faut qu'ils se penchent. A la vérité ce n'est pas un sentiment bien nouveau, ni bien profond qui a dicté ces nouvelles attitudes : c'est tout simplement une science plus complète de la perspective que le peintre a voulu déployer. Dès que les artistes, à la suite de Mantegna, découvrent le secret des raccourcis, ils s'avisent de faire plafonner les figures. Alors, peu à peu, nous voyons les Anges quitter le terrain solide où reposaient leurs pieds et se servir de leurs ailes pour demeurer suspendus en l'air. Sans doute ils n'attendent point, pour le faire, la Renaissance : vous voyez des Anges dans le ciel dès les Primitifs, mais ils ne planent point. Ils se tiennent en l'air selon les lois de la statique ordinaire : debout sur une lamelle de nuage comme sur une dalle de pierre, à genoux sur l'azur comme sur un prie Dieu, ou bien encore glissant sur la nue comme un patineur sur la glace dans ce pas des *skating angels* que le Pérugin a immortalisé. Les Anges mêmes de Benozzo Gozzoli, au palais Riccardi, ne plafonnent pas : pour glisser dans l'air, ils se servent de la nue comme d'un toboggan. Ils sont toujours vus dans le même plan que les personnages inférieurs. Le spectateur est censé se trouve à leur niveau, si bien que dans la Nativité de Botticelli, à la National Gallery, par

exemple, il n'y a guère de différence entre les Anges qui dansent une ronde en plein azur au-dessus des têtes des arbres, et ceux qui, bien au-dessous du groupe divin, accueillent et embrassent les Bienheureux. Si l'on coupait le tableau à la hauteur des têtes de pins et si l'on remplaçait le bleu du ciel par le vert d'un gazon, personne ne s'aviserait que ces figures ont été construites pour planer au-dessus de la ligne d'horizon. Que l'on fasse la même expérience, au contraire, avec les Anges de Rubens, du Corrège, de Tintoret, de Tiepolo, de Véronèse, et les seules ellipses de leurs raccourcis diront qu'ils se meuvent bien au-dessus de nos têtes. Depuis la Renaissance, les Anges ne sont plus les camarades des Bergers, mais des hommes-oiseaux.

Cette camaraderie n'est pas le seul trait des hôtes surnaturels de la Crèche. Aux premiers siècles de la peinture, il y a aussi la simplicité. Ils vivent tout uniment parmi les hommes sans se mettre en peine d'attitudes surhumaines. Ils ne sentent pas le besoin d'attester leur origine céleste par des exercices de voltige. Ils ne font d'autres gestes que ceux de leur fonction : gestes usuels et quasi professionnels du joueur de luth, du choriste, du clerc assistant à l'office. Voyez ceux de Paolo della Francesca. A la précision de leur jeu, on dirait qu'ils ont étudié la *manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes*, de Bonaventure des Périers. A l'exacte ouverture de leurs lèvres, on pourrait presque dire la partie qu'ils chantent et le son qu'ils filent. Voyez aussi ceux d'Hugues de Gand. L'apparence de ces évêques-oiseaux peut être

ANGES ACROBATES ET TROUBADOURS DE JÉSUS



D'APRÈS « LA NUIT » DU CORRÈGE
à Dresde



[illegible]
à la National Gallery

[illegible]

étrange, mais ils se tiennent aussi naturellement à genoux et les mains jointes devant l'Enfant Jésus que le Chanoine de Paele ou que l'Abbé des Dunes.

Pour le peintre du Moyen âge, l'ange vivait au milieu de nous durant le peu de temps qu'il passait sur la terre sans faire d'autres gestes que les gestes communs à l'humanité. Pour le peintre de la Renaissance, les Anges sont des acteurs de féerie, moins humains sans être plus divins, et l'occasion de déployer une virtuosité détestable. Anges acrobates chez le Corrège, qui joignent les mains en artistes et du haut du portique où ils évoluent, envoient des baisers au public ; Anges nageurs, chez le Tintoret, qui tirent leur coupe dans le remous des nuées ; Anges déployeurs de banderoles, chez Rubens, avec des tours de bras pour faire admirer la finesse et la solidité des tissus ; *putti* de Véronèse, enfin, moucherons ivres de lumière et fourvoyés dans tout rais de soleil, qu'il tombe sur l'*Enlèvement d'Europe*, ou qu'il traverse le chaume de Bethléem ; — ce ne sont plus là que des fantaisies d'anatomistes et des prétextes à raccourcis audacieux. L'artiste ne se souvient de leur origine céleste que pour leur faire exécuter des sauts périlleux. Il les lance au plafond, les ressaisit par une culbute et met tout cela sur le compte du surnaturel. Sa maestria est incontestable. Ni les Anges patineurs du Pérugin, ni les Anges danseurs de Botticelli, ni Benozzo Gozzoli avec ses Anges toboganistes ne donnent à ce point l'illusion de l'air conquis. Mais il n'y a rien du tout, là, de divin. Car c'est précisément au moment où ils volent le mieux

que les Anges ont le moins l'air de venir du ciel! Avant, ils semblaient posés à terre, mais comme des oiseaux. Maintenant, ils semblent suspendus en l'air, mais comme des clowns.

Pour cela, il leur faut de grandes ailes et elles grandissent en effet. Chez les Primitifs, elles n'étaient qu'une parure aviatrice, diaprée à la façon du geai, du martin-pêcheur ou du paon, découpée sur le châle pointu de l'hirondelle, du martinet ou du grimpereau, tous oiseaux de petit vol et de battements précipités, dont la bruyante approche ne peut rien avoir de mystérieux. Personne n'eût imaginé que de si petits appendices pussent soutenir en l'air ces longs corps, ni leur permettre de descendre soudainement et mystérieusement parmi les hommes. Les peintres venus après la Renaissance ont rendu le vol des anges plus plausible. Ils leur ont fait de grandes ailes recourbées en arc de cercle, tel que Dédale, sur les bas-reliefs antiques, en fabrique à Icare. Soutenus par ces vastes rémiges, les hommes-oiseaux, au lieu d'évoquer le gazouillement de l'hirondelle, rappellent la venue soudaine et silencieuse de l'engoulevent.

Il y a donc bien peu de parenté entre les Anges qui viennent chanter à Jésus des paroles d'*amor fino* avant le XVIe siècle et ceux qui s'ébattent, depuis Raphaël, au-dessus des Nativités. Toutefois, si différents qu'ils soient d'allures et de rôles, ils ont un trait qui les fait tous se ressembler jusqu'à nos jours et qui les sépare nettement des Anges imaginés par nos contemporains, les peintres du XIXe siècle : c'est leur objectivité.

Un même sentiment de surnaturel les créait jadis : un sentiment de croyance positive. C'étaient des Anges bien en chair, robustes, Anges exterminateurs au besoin, Anges lutteurs, Anges boxeurs. Regardez-les dans telle œuvre que vous voudrez jusqu'au XIXe siècle. Ils ont une forte objectivité. On les touche. Ils obstruent le passage, bien installés dans le paysage. Ils ne projettent pas d'ombre, mais à ce détail nul ne fait attention. Volontiers on leur offrirait de ces volailles ou de ces « olives picholines » que, dans un *Noël* provençal, Espérite et Tounin croient devoir apporter à l'Enfant Jésus avec une « rouelle » de nougat. Aucun de ces Anges même les plus frêles, même ceux de Fra Angelico ne peut passer pour une hallucination, non plus que les personnages qu'ils conduisent à la Crèche, ni pour une vision : c'est un fait.

Plus tard, ce fait devient un phénomène. Les Anges dans la peinture du XVIIe et du XVIIIe siècle conservent bien leur forme robuste et parfois l'exagèrent, mais comme ils ne se montrent plus en des attitudes normales et coutumières, l'étonnement remplace en nous la foi et le nuage qui les enveloppe, sans les dissimuler à notre vue, nous permet cependant de les considérer comme un phénomène violent et fortuit. Ils passent et repassent froissant leurs plumes aux madriers de la toiture en ruines, se suspendant selon les mille aspérités imprévues des portiques et des corbeaux de pierre, comme des nuées apportées par un vent d'orage et qu'un autre souffle va peut-être emporter.

Le souffle du positivisme les a emportés, en effet.

Au XIXe siècle, ils n'apparaissent plus, ou bien ils apparaissent dans une éclatante lumière, incorporels, d'une substance brouillée et mêlée à tous les objets qui les entourent, diaphanes, transparents comme les *voix* fameuses de la *Jeanne d'Arc* de Bastien-Lepage. Ils ne descendent plus du ciel ; ils semblent bien plutôt soulevés de terre, par un phénomène de lévitation : tels les Anges, vêtus de tuyaux d'orgue, que montre si souvent Burne-Jones. Ce surnaturel a quelque chose de subjectif. C'est une vision sur les confins de l'hallucination.

En même temps, pâlit et s'efface la lumière surnaturelle qui enveloppait les têtes du groupe divin. Les Byzantins et aussi les Primitifs, jusqu'au XIVe siècle, fabriquaient des auréoles énormes, visibles même en plein jour, solides et brillantes comme des armets d'or, lourdes comme des casques de scaphandriers. Peu à peu, cette gloire solide s'effrite. Il n'y a plus, autour des têtes auréolées par Ghirlandajo, que le globe duveteux du pissenlit. Ce diadème s'élime progressivement, comme une bague qui s'use jusqu'à ne plus tracer dans l'air qu'un cercle, un fil d'or. Ce cercle, lui-même, fond tout à fait, tandis que, timidement, naît autour des saints une phosphorescence, une lueur tremblante, incertaine, assez semblable aux irradiations fluidiques que les photographes croient saisir autour des têtes de personnes impressionnées par un vif mouvement d'affection, de tristesse ou de colère. L'auréole devient une *aura*. On sent le peintre gêné par l'affirmation d'une coiffure surnaturelle qu'il n'a jamais vue et par l'intrusion brutale d'un acces-

soire irréel au plus bel endroit d'une scène justement attachante par sa réalité !

Mais en même temps que l'esprit réaliste grandit en lui, voici que croît aussi l'habileté technique et qu'il pénètre les secrets du clair-obscur. Dès lors, il peut oser des glorifications nouvelles. Le Jour de la Nativité devient la Nuit de Noël. La lumière, discrètement dosée par Rembrandt, prend une apparence surnaturelle, fantastique. En dissimulant son foyer derrière quelques détails de premier plan, le groupe divin, seul éclairé, semble fait d'une matière céleste et l'ombre, enveloppant la plus grande partie des figures, leur prête cette grandeur que donnent toujours, même aux choses les plus banales, le mystère et l'inconnu. A mesure que pâlit l'auréole surnaturelle, la lumière naturelle se fait plus mystérieuse, plus divine et, pour ainsi dire, se « surnaturalise ».

Les contemporains ont été plus hardis encore. Ils ont eu l'idée de rallumer l'auréole en plein jour. Dans l'Adoration des Mages, de M. de Uhde, qui est à Magdebourg et dans celle des Bergers, de M. Lerolle, une chute de lumière par la croisée glisse sur la tête de l'Enfant Jésus et de ses boucles blondes fait autant de fortuits rayons : ainsi la Nature revient, d'elle-même, former autour de la tête divine l'auréole que le réalisme en avait, un instant, effacée.

La nature, en effet, contient, pour qui sait voir, tout ce dont l'art a besoin. Un jour, M. Lerolle dessinait une grande meule de paille, dans les environs de Versailles, près de Villepreux. S'en étant

approché pour vérifier quelques détails, il vit un grand trou sous la meule et s'aperçut qu'elle était édifiée sur les poutres d'une sorte de galerie souterraine faite pour y verser des betteraves pendant l'hiver. Un flot de soleil ruisselant par cet étroit orifice donnait à tout ce qu'il touchait une surnaturelle apparence. M. Lerolle vit là, sur-le-champ, une arrivée des Bergers dans l'étable. Le tableau qu'il en fit est une des pages les plus intimes, les plus profondes de l'art contemporain. Assurément, elle ne contient plus rien de ce que les siècles de foi naïve ou de crédulité officielle admettaient ou exigeaient dans un pareil tableau. Mais la scène peut, si l'on veut, être dépouillée de toute sa signification historique; les acteurs en sont de pauvres gens de nos jours et, comme on vient de le voir, l'effet surnaturel en est tellement dicté par la nature que l'idée du tableau vient de lui et que de tout ce qu'il contient qu'on puisse voir dans la Nature, la lumière surnaturelle est précisément la seule chose que l'artiste y ait vue.

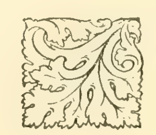
Arrêtons-nous près de cette meule de Villepreux. Elle sera le terme de notre course. Que nous voilà loin des Noëls d'autrefois! Figures et gestes, Rois et Bergers, nature même, paysages et surtout merveilleux, tout a bien changé et bien des fois depuis les premiers âges! Le palais est devenu une grange, les colonnes se sont tournées en troncs d'arbres. Le chaume nous cache l'étoile. La faux de la critique a coupé les iris, les lis et les ancolies qui croissaient en plein hiver devant le Bambino. Les Anges se sont envolés, les musiques se sont tues, les

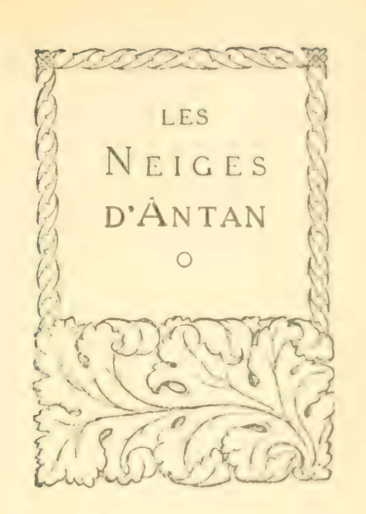
auréoles se sont éteintes. Rien ne flotte plus dans le ciel que des nuages. Rien ne chante plus dans la toiture que le vent. Rien ne brille plus sur les têtes que du soleil. Mais la Nature immortelle élabore autour de nous, et tous les jours, des miracles dont l'art peut vivre encore. Elle met des nimbes de lumière autour des têtes blondes. Elle peint des fleurs de feu sur les nuits d'hiver et lorsque viennent les vents d'automne, ils font pleuvoir sur les enfants de France, dans les jardins et les parcs de notre pays, plus de merveilleuses sortes de roses que les Anges, du bout de leurs doigts retombants, n'en effeuillent sur l'Enfant-Dieu dans les florentines Adorations de Filippino Lippi...

Aussi, le charme esthétique des Noels résiste-t-il à toutes les crises du sentiment et de la raison. La beauté du Christianisme est faite de son humanité. Tout enfant qui naît sur ce globe, depuis tant de siècles qu'on l'habite, assure, en quelque manière, le salut du monde. Beaucoup l'ont désolé, l'ont asservi, l'ont couvert de ruines et de cadavres. Mais le plus grand nombre, les milliards de vies obscures qu'ignore l'Histoire ont fait leur tâche utile et préparé le labeur ascensionnel de l'espèce. La conscience populaire le sent confusément, ou le devine. De là, cette joie, autour de l'Enfant, qu'on montre, qu'on fête, qu'on célèbre comme la promesse d'une vie nouvelle, d'une vie meilleure. Fête divine ou humaine, peu importe ! Quand nous ôterions à la Nativité son nimbe, il resterait une jeune mère ravie de bonheur devant son petit enfant. Quand il n'y aurait pas de lumière divine, la joie illumi-

nerait encore son visage devant l'enfant adoré. Quand les voisins ne joindraient pas les mains de piété, ils les joindraient d'admiration. Quand on effacerait du ciel l'étoile qui les guida, on n'effacerait pas les milliers d'autres sphères aussi mystérieuses et providentielles qui guident, chaque nuit, les navigateurs au port.

Le Christianisme vînt-il jamais à être détruit, oublié, perdu, il suffirait, pour ramener vers lui les cœurs des mères et les rêveries des pauvres gens et des poètes, d'un seul retable trouvé parmi les décombres de la dernière chapelle et où l'on pût discerner les linéaments d'une Nativité.




LES
NEIGES
D'ANTAN



LES NEIGES D'ANTAN



Dictes-moy ou, n'en quel païs...
(Villon : *Ballade des Dames du temps jadis.*)

Qu'est-c' qui passe ici si tard,
Compagnons de la Marjolaine?
Qu'est-c' qui passe ici si tard,
Dessus l' quai?

Ce couplet de la vieille chanson enfantine me revenait à la mémoire, un jour du siècle dernier, tandis que défilaient sur le quai Malaquais les quelques centaines de toiles très anciennes et très précieuses qui y furent quelques jours réunies. C'était une réunion bien tardive, bien inattendue, bien éphémère. Car ce qui passait, ce jour-là, sur le quai pour venir se ranger dans la grande salle de l'ancien hôtel de Bouillon, c'était sinon le « chevalier du roi », comme dans la vieille ronde, du moins celles que le chevalier du roi a aimées, et ceux, tout petits, qu'il a choyés. C'étaient des portraits non pas d'hommes d'État ou de guerre, mais de femmes et d'enfants. Portraits datant de deux, trois et quatre siècles, portraits qu'ont vus les Sforza de Milan et les Marguerite de France et

dont beaucoup, sans doute, n'avaient jamais paru au grand jour des exhibitions publiques. C'étaient les œuvres d'artistes qui, parfois, se sont haïs de leur vivant, comme Reynolds et Romney, qui ont mis tous leurs soins à ne jamais laisser voir leurs tableaux ensemble, — et qu'un hasard juste et bon autant que malicieux allait réunir dans la double confraternité du génie et de la mort... Ces cadres tirés pour quelques jours des somptueuses galeries ou des archives familiales, c'étaient des Van Dyck et des Velasquez, des Franz Hals et des Rembrandt, des Chardin et des La Tour et — spectacle plus rare pour nous — des Hoppner, des Lawrence et des Gainsborough.

Cet assemblage de portraits depuis le XVe siècle jusqu'à nos jours, d'Ambrogio de Predis à Bastien-Lepage, était fort incomplet et fort peu systématique. Il était cependant assez caractéristique du Portrait de la Femme pour qu'on songeât, tout de suite, à tracer l'évolution du Portrait à travers quatre siècles. Dans n'importe quelle exposition rétrospective, dans n'importe quel musée, on peut suivre cette évolution. La femme, toujours la même, nous présente cependant son visage et ses façons toujours diverses, dans un milieu sans cesse mouvant, sous des clartés infiniment variables, et semble vue par des yeux qui, eux, ne seraient pas toujours les mêmes... Quelque chose change en elle et quelque chose y demeure qu'il faudrait tâcher de dire. De plus, si notre temps ne voit plus paraître ces admirables portraits de femmes, — quand il y a tant de beaux modèles dans nos

salons et tant d'ingénieux artistes dans nos ateliers, — peut-être y a-t-il des raisons que les figures d'antan nous diraient, si nous voulions les interroger. Et quand même nous ne devrions résoudre aucun de ces problèmes, il y aurait encore quelque charme à les aborder.





LE GESTE DES PORTRAITS DE FEMMES



○

Comment doit-on peindre les femmes? se demandait un jour Léonard de Vinci, et il répondait : « Il faut qu'elles fassent paraître dans leur air beaucoup de retenue et de modestie », et le moyen qu'il en donnait est « qu'elles aient les genoux serrés, les bras croisés ou approchés du corps et pliés sans contrainte sur l'estomac ». C'est bien ainsi que son temps l'a compris et qu'on l'avait compris avant lui. C'était la tradition des Primitifs et des premiers Renaissants. C'est encore celle d'Holbein. Considérez les portraits des xve et xvie siècles, à Windsor : vous y verrez les mains jointes, allongées dans l'attitude de la prière; ou modestement liées l'une à l'autre, dans celle du repos; ou tenant des livres ouverts, dans celle du soin et de la méditation. Là où les mains ne sont pas visibles, le visage est posé de telle sorte qu'il suffit à donner, pour tout le corps, l'idée d'une attitude simple et d'une douce gravité. Souvent il est de profil pur, et rien n'est simple et sérieux comme un profil :

qui a jamais vu un profil bouffon ou même rieur? Voyez le *Federigo* et la *Battista* de Piero della Francesca, ou encore le double portrait de *Jean Bentivoglio et de sa femme* par Cossa, situés en face l'un de l'autre, se regardant franchement et droitement, au lieu de se tourner vers le spectateur ou de considérer par l'huis des rideaux entr'ouverts les canons braqués sur les toits de la ville et la ville elle-même, et les montagnes et l'horizon, et ce bout de ciel. Voyez la *Bianca Maria Sforza*, d'Ambrogio de Predis ou la *Giovanna de' Tornabuoni*, de Ghirlandajo... Vous ne reverrez plus, après le XVI[e] siècle, ces profils purs découpés comme des médailles sur fonds planes. Ils sont la marque d'une époque où les modèles avaient assez de modestie ou assez de confiance en leur beauté pour n'y rien vouloir ajouter par l'expression, et les peintres assez d'audace pour jouer le va-tout de leur talent sur une ligne sans faute et un modelé sans repentir.

De face ou de trois quarts, les figures de ces femmes gardent le même aspect modeste et recueilli. La *Marguerite d'Autriche* et la *Jeune femme lisant*, de Mostaert, baissent les yeux sur les lignes attachantes de leurs livres d'heures. Les femmes de Clouet se tiennent droites et fermes. Encore au XVII[e] siècle, celles de Van Keulen et de Philippe de Champaigne, *Anne d'Autriche* ou *Une femme vêtue de noir* ne se laissent aller à aucune attitude nonchalante, et celle-là garde encore à la main le livre qu'elle ne lit déjà plus. La *Maria Luisa de Tassis*, de Van Dyck, a remplacé le livre par l'éventail : elle n'est déjà plus très modeste, mais

demeure simple et digne. La raideur de l'apparat maintient les poses simples qu'avait inspirées, auparavant, la rectitude de la modestie.

Mais comme nous avançons dans le XVIIe siècle, la machine humaine subit une détente. Les bras s'entr'ouvrent, las de s'être tenus, comme le veut Léonard, « croisés », le corps s'alanguit, les vêtements se dégrafent et flottent. Telles la *Mme de Montespan*, de Mignard, la *marquise du Châtelet*, de Largillière et ses autres portraits somptueux et redondants. Les figures font des mines, et aussi les mains. Tandis que celles-ci se cachaient dans les tableaux du XVIe siècle, ou accomplissaient quelque besogne utile, voici qu'au XVIIIe siècle, elle s'avancent toutes au premier plan, étalant leurs dix doigts oisifs dans des attitudes d'ostentation désœuvrée. Si elles sont occupées, c'est un pur prétexte pour se montrer. Les femmes de Largillière, de Perroneau, de Boucher, de Tocqué, de Van Loo, de La Tour, de Nattier, de Fragonard, ne s'occupent nullement de ce qu'elles font, mais de qui les voit, et s'ingénient à se tourner et à se bistourner en mille manières également gracieuses et diversement révélatrices. Elles tiennent des éventails qu'elles ne déploient pas, des lettres qu'elles ne lisent pas, des roses qu'elles mettent à leur corsage, mais qu'elles ne regardent pas, des chiens qu'elles ne caressent pas, des coupes qu elles laissent pleines. Elles manient des masques, des loups noirs ou bleus; elles nouent aux boucles de leurs enfants des couronnes de perles. Quelques-unes flattent des perroquets, inclinent des urnes,

brandissent des torches, — ou nous montrent complaisamment sur des sphères célestes le signe du scorpion. D'autres posent leurs mains sur des guitares, mais n'en jouent point, comme ces chanteurs d'opéra qui font semblant de tirer d'un instrument, entre leurs doigts malhabiles, les sons que fournit un accompagnateur perdu dans l'orchestre. D'autres s'accoudent sur un clavecin silencieux ou retirent des missives subreptices hors des bouquets recéleurs. D'autres, à la vérité, étalent de grands livres ouverts, — « lisant comme par vanité comme elles se coiffent », selon le mot de Bossuet, — mais qui a jamais vu les effets de leur science? Ou bien, elles tiennent des houlettes, et se prétendent bergères, mais qui s'est jamais vêtu de la laine de leurs troupeaux?

Tout cela n'est qu'affectation pure, sinon peut-être chez la marquise du Châtelet, à qui, du moins, les hautes mathématiques qu'elle professe, la main sur sa sphère céleste, furent d'un grand secours pour calculer ses pertes et ses gains au pharaon. Une d'elles pourtant semble attentive et, comme on dit, à son affaire. C'est la *Femme à sa toilette*, de Tocqué; assise en peignoir, devant sa glace, prête à se poser une mouche noire qu'elle tient au bout de l'annulaire droit, une de ces fameuses mouches qui servirent à Mme de Pompadour à marquer sur les cartes la place des corps d'armée durant la guerre de Sept Ans. Elle balance si elle va la mettre en *assassine* au coin de l'œil, en *galante* au milieu de la joue ou bien en *friponne* au coin des lèvres. Ses mains, à elle, remplissent une fonction autre

que de se montrer, la seule fonction qui importe à cette société sans cervelle et sans ailes : ajouter à sa beauté grasse, replète, « d'ortolans seuls et de bisques nourrie », rosée, toute parfumée d'eau de chair et tournée en friandise, quelque nouvelle et irrésistible « amorce d'amour ».

Les autres mains font des gestes imprécis qui n'ont d'autre but que de nous les présenter dans leur grâce ou dans leur adresse, de les ouvrir sous nos yeux et de nous les donner à lire, comme si nous étions des chiromanciens. Mais dans les mains des femmes on ne lit pas l'avenir. On y lit seulement la race et la beauté. Et c'est mieux ainsi. Le plus grand bienfait de l'avenir au présent et de la mort à la vie, c'est de se cacher. C'est de ne pas jeter sur la joie des unions qui commencent l'ombre des séparations prochaines et de permettre que, jusqu'aux derniers pas qui rejoignent un tournant fatal de la route, les âmes restant ignorantes, les lèvres demeurent souriantes, et les yeux limpides dans leur sérénité. Parce qu'il nous montre ses contemporaines ainsi, dans le plus beau moment de leur destinée, le peintre vaut mieux que l'historien. En nous peignant toutes ces femmes exquises du XVIII[e] siècle, l'historien se croirait obligé de nous dire ce qu'elles sont devenues et de nous les montrer dans les affres d'une mort insoupçonnée. Dans ces figures de la duchesse de Châteauroux et de sa sœur, Mme de Flavacourt, où Nattier ne nous fait voir que des divinités enchanteresses planant au-dessus des misères de la vie dans la nue dorée qu'elles embrasent de leur torche ou qu'elles

strient de leurs douces flèches amoureuses. L'historien, lui, nous révèle la disgrâce et la mort. Il faut qu'il nous dise ce qu'est devenue, quatre ans après, la malheureuse maîtresse de Louis XV. Il faut qu'il nous fasse assister à ses angoisses durant la maladie de Louis le Bien-Aimé, à ses intrigues auprès du confesseur du roi, à ses scènes de larmes, à ses crises de nerfs, à son renvoi, lorsque l'évêque de Soissons lui dit, entrant dans la salle où elle se tenait avec sa sœur de Flavacourt : « Mesdames, le roi vous ordonne de vous retirer sur-le-champ... » ; à sa fuite de Metz au milieu des huées populaires, à son retour à Paris, à ses fièvres, à ses saignées, à sa mort prématurée, au moment où le roi, guéri, ressuscité, venait lui demander l'oubli et la réconciliation ; à ses obsèques honteuses, enfin, à Saint-Michel de Saint-Sulpice, en cachette, au petit jour, protégées par le guet contre les outrages de la populace...

Cette Mme de Flavacourt, qui manie si librement et si imprudemment la torche sur le vieux monde monarchique, aura peut-être un meilleur destin. Elle se tirera des chausse-trapes du tribunal révolutionnaire. Mais combien d'autres de ces petites têtes frisottées et poudrées rouleront dans le panier de Sanson ! A combien, le nœud délicat qui sertit le cou désignera-t-il par avance la place où passera le fil tranchant de la guillotine ! Devant la *Du Barry*, de Drouais, l'historien est obligé de nous murmurer sa fin atroce, sous le « rasoir national », et de nous répéter le cri de ce cannibale perdu dans la foule lorsqu'elle passait : « Je n'ai jamais tant ri qu'au-

jourd'hui en voyant les grimaces que cette belle faisait pour mourir!... » Devant la *Sophie Arnould*, de Le Clercq, il faut qu'il nous dise la misère noire de cette femme toute rose, l'abandon, la détresse, l'agonie faute d'argent pour payer le pharmacien. Devant cette *Mlle Mayer*, la bienfaitrice de Prud'hon, que le peintre a représentée debout en face de sa psyché, s'ajustant des boucles d'oreilles, l'historien doit nous conter plus que la mort, — le suicide...

Le peintre, lui, ne sait rien et ne nous dit rien de tout cela. Il saisit la vie de ses modèles à sa fleur et l'arrête. Elles gardent, chez lui, pour des siècles, le reflet d'une minute heureuse. C'est, si l'on veut, l'infériorité du peintre vis-à-vis de l'écrivain, et, si l'on veut, son avantage. Car, tandis qu'il nous donne une image moins complète d'un personnage dans le temps, il nous la donne plus complète dans l'espace. Il nous montre d'un seul coup, d'une seule vision, la physionomie que l'écrivain est obligé de détailler, trait après trait, pour la faire voir. « Elle avait le front comme ceci, nous dit l'historien, et la bouche comme cela... Elle se promenait dans un parc aux ombrages de telle couleur... Sa toilette se composait de tels atours... des nuages jetaient sur elle telle ombre; ici, une ride annonçait la préoccupation constante, et là, une fossette annonçait une passagère gaieté... » Le peintre produit à la fois tous les traits, tous les accessoires, tout le mélange des impressions d'une femme, dans tout son milieu et dans un moment donné. Il ne peut nous la peindre successivement à toutes les époques de sa vie, mais

il nous la peint tout entière à telle époque voulue, ce que ne peut faire l'écrivain. — C'est le sens du mot d'Eugène Delacroix : « Le poète se sauve par la succession des images, le peintre par leur simultanéité. »

Avec les portraitistes anglais du XVIIIe siècle, très peintres à la fois et très peu écrivains, il n'y a pas de recherche d'images simultanées. Il n'y a qu'une recherche : la vie. Lorsque vous comparez, d'un coup d'œil, les maîtres français et les maîtres anglais, vous mesurez du même coup toute la distance qu'il y a entre les deux nations. Rappelez-vous le portrait de la vicomtesse Bulkeley, par Hoppner, le rival de Lawrence, puis celui de lady Caroline Price, en corsage noir, sur fond rouge, à perruque grise, par Reynolds. L'art peut dire autre chose que cela, mais cela, il ne peut pas le dire mieux, et la littérature, elle, ne peut pas le dire du tout. C'est le triomphe de la vie dans la matière. On n'a pas envie d'écrire devant de telles choses; elles donnent envie de peindre et, si l'on essayait, elles désespéreraient de continuer! Les plus grands noms de maîtres viennent à la pensée et l'on ne s'étonne plus du mot enthousiaste de Gainsborough mourant à Reynolds : « Nous irons tous au ciel et Van Dyck sera du voyage! »

Il semble qu'entre le rivage français et le rivage anglais un souffle puissant ait passé qui ait secoué les fards, balayé les bibelots mythologiques, emporté les fanfreluches. Les attitudes sont simples et calmes; les accessoires effacés et discrets. Les bras, levés ou étendus ou déployés chez Nattier et

Van Loo, retombent sur les genoux; les mains ne s'offrent plus inutilement à l'admiration. Les femmes sont admirables de santé, de force et d'éclat, mais elles ne cherchent ni à en imposer, ni à plaire. Elles se contentent de vivre. Elles se tiennent droites dans l'orgueil tranquille de leur sang, de leur race et de leur pays. Elles envisagent froidement, de leurs yeux brillants, les hommes et l'avenir. Mais elles taisent cet orgueil. Elles ne le nient pas pourtant. En vraies Anglaises, elles ne profèrent ni mensonges ni aveux. Pas un geste d'ostentation, pas une pose hautaine ou voluptueuse. Si elles portent des costumes d'une élégance hardie, c'est avec aussi peu de coquetterie que le ferait un mannequin. Les Romney, les Hoppner et les Reynolds restituent à l'attitude de la femme sa simplicité. Désormais, elle dominera dans les portraits du XIX[e] siècle. Il y aura des exceptions, mais on ne verra plus les bergeries à la Deshoulières ni les mythologies à la Quinault. A mesure que nous avançons vers les David et les Goya, les Gérard, les Ingres et les contemporains, nous trouvons que les peintres reviennent, inconsciemment, au précepte de Léonard. Les poses sont plus modestes, plus naturelles, plus réservées. Regardez l'admirable portrait de Mme Devauçay, d'Ingres. Les mains ne s'occupent plus à des besognes de toilette ou d'ostentation : elles se rejoignent par le bout des doigts, et les bras mêmes se croisent de nouveau. Quelques têtes doucement s'inclinent, selon le désir du Vinci. Quelque chose de grave est revenu, comme en son temps, approfondir les

regards de nos contemporaines. Il semble qu'il y ait dans tous leurs yeux une appréhension de ce que va être le soir — le grand soir — du siècle où elles sont nées. A sonder quelques-uns de ces regards infiniment doux et tristes, on dirait que les yeux physiques portent déjà le reflet de douleurs à venir que l'âme ignore encore, comme un miroir qui reflète, qui renseigne, qui avertit et qui, lui, ne sait rien...





LE DÉCOR ET LE JOUR



○

Ce n'est pas seulement le geste de l'acteur qui change, dans les portraits, c'est aussi le décor. Il se modifie, selon l'époque, avec une simultanéité telle qu'il semble qu'un même machiniste fait jouer des ressorts pareils derrière toutes ces têtes de femmes. Au début, le fond est uni et sombre, mat et irréel. Les profils ou les faces luisent dans cette nuit, comme des apparitions. Ce sont les Clouet, les Ghirlandajo, les Ambrogio de Predis, et même les Rembrandt et jusqu'aux Philippe de Champaigne. Un rideau noir, vert ou rouge est tiré derrière la figure humaine. Le monde extérieur n'existe pas et importe peu. Pour être, il suffit qu'on pense, et l'esprit est plus facile à connaître que la nature. L'attention se porte tout entière sur le front, siège de la pensée, sans que rien la puisse distraire.

Au milieu du XVIIe siècle, cela change. Derrière la *Montespan*, de Mignard, des Amours tirent le rideau qui nous cachait le monde, et nous apercevons des colonnes, des portiques, de somptueuses et bril-

lantes architectures. Nous ne les perdrons plus de vue désormais durant un siècle. La femme enrubannée se tiendra dans un salon, où ces deux éléments de décor, la tenture flottante et la colonne immobile, ne manqueront jamais de l'encadrer. La colonne fournit au dessinateur une ligne droite à opposer aux serpentines des robes et des gestes; la tenture permet au peintre de détacher la tête non plus sur un fond uni, mais sur un tissu changeant, dont il peut varier la valeur à sa guise, de façon à opposer constamment le côté clair de la figure au côté obscur du fond et le côté obscur au côté clair. Muni de ces deux accessoires, l'artiste ne s'en dessaisira pas. La même colonne et le même rideau figurent dans les portraits de Van Dyck, de Largillière, de Rubens. Pourtant, dès Largillière, il se passe quelque chose d'étrange au fond des portraits. Le décor change obscurément. Au rebours de cette féerie pieuse de *Parsifal* où l'on voit une forêt devenir un temple, il semble qu'ici la colonne dorique accoutumée se penche et se transforme en un arbre, et que le rideau de velours s'évapore et se tourne en un nuage. Un jour viendra où sir George Beaumont demandera, comme la chose la plus naturelle du monde, à un portraitiste de son pays « où il va placer son petit arbre brun ».

D'ailleurs, à mesure que nous avançons dans le siècle de Rousseau, les fonds s'éclairent : quelque chose de la nature apparaît derrière les chignons poudrés et les engageantes à triples prétintailles. Ainsi au théâtre, quand la toile se lève et qu'on aperçoit, à droite et à gauche de la spectatrice

placée en face de soi, un bout de décor verdissant, bleuissant et évanescent. Nous ne sommes plus au temps où saint Bernard pouvait faire tout le tour du lac de Genève sans le voir et demander curieusement le soir où était situé le Léman... Nous touchons à l'époque où Bernardin de Saint-Pierre expliquera que toute la Nature conspire pour notre vertu et notre bonheur et que, par exemple, si les arbres ont des feuilles, c'est pour nous servir de parasols. Regardez les Nattier, notamment le portrait de Mme de Flesselles ou les Van Loo. Les architectures ont disparu. Nous sommes en pleins champs ou en plein ciel. Des roseaux croissent, des feuillages s'abaissent, des ondes coulent, des horizons bleuissent. Sur les mains désenlacées, des oiseaux chimériques se posent. Des nuages rose persan, gris perle, ambre doux, passent sur les têtes nues. C'est le jour qui se lève, jour indécis, trompeur, fade clarté d'aube sur un bal finissant, mais c'est le jour tout de même. Il fait pâlir les bougies qui éclairaient, dans la nuit, les parties de pharaon. On voit que quelque chose vit dans le monde, autre que l'homme, qu'une âme y balbutie, autre que notre âme et que, pendant la nuit de jeu ou la nuit d'amour, un mystérieux échange se faisait de forces et de sèves entre les plantes qui respiraient et les atmosphères qui changeaient d'heure en heure, nous préparant, pour le jour suivant, la moisson, le pain, le vin, la vie.

Seulement, pour le bien peindre, il eût fallu le bien voir; et les yeux des Van Loo ont trop regardé ces princesses poudrées, enrubannées, pomponnées,

falbalassées, pour voir sainement et simplement la Nature fruste et crue. L'artiste du XVIIe siècle peint la Nature non telle qu'*elle est*, mais tel qu'*il est*, et toutes ces plantes, toutes ces eaux, toutes ces collines prennent, sous son pinceau chargé d'une même bleuâtre mixture, cette « couleur de temps » dont Perrault dit qu'était teinte la robe de Peau d'Ane. Voyez plutôt les fleurs dont sont parées les nombreuses femmes en bleu peintes par les deux Van Loo et souvenez-vous des vers du poète :

> Les bleuets sont bleus, les roses sont roses,
> Les bleuets sont bleus, j'aime mes amours...

Ici, aussi, les bleuets sont bleus et très bleus, certes, mais les roses ne sont plus roses. Les peintres ont trouvé cette couleur trop commune. Ils ont poudré jusqu'aux feuilles, ils ont fardé jusqu'aux nues. Comme les philosophes, leurs contemporains, ils voient tout atténué, tout gracieux, tout aimable, tout bienfaisant, tout bleu. Derrière la tête de Mme de Lauraguais par Nattier, il y a ainsi une vision de la France, de la France paysanne où l'on s'abreuve de lait, où l'on se pare de guirlandes, où l'on plante des *mais*, où pour tout le monde, comme pour la dame d'atours de Mme la Dauphine, le Roi est Louis le Bien-Aimé... Tout ce qui est là-bas, dans ce peuple, est pur, généreux, sensible. S'il y a du mal, c'est la faute aux lois et aux conventions humaines. Ce qui tue, ce sont les remèdes. Ce qui blesse, ce sont les entraves. Brisons-les, et le bonheur régnera sur la terre. Brisons sans crainte De cet arrière-plan doux et poli, de

ce pont ruiné, du village autour de ce château de rêve, ne peuvent venir que de tendres violoneux, de Lancret, que des vieillards bénissants, de Greuze...

Ce sont des sans-culottes qui sont venus. Ils ont saccagé le château, bu les bouteilles, incendié les meubles, égorgé les serviteurs, emmené les maîtres en otage, pillé, brûlé, souillé, et la guillotine a fait le reste. Les feuilles de ces paysages n'étaient pas bleues, comme le prétendaient les peintres. Les âmes de ces paysans n'étaient pas sensibles, comme les peignaient les philosophes. L'erreur des peintres est de moindre importance au point de vue social que l'erreur des philosophes, mais notez bien que les deux vont ordinairement ensemble. Aux époques où l'on voit faussement les couleurs répandues sur les épidermes, il est rare qu'on voie bien juste les sentiments cachés au fond des âmes. Il faut trembler quand, par gageure ou par morbidité, la littérature et l'art déforment systématiquement notre vision de la vie. On se contente de sourire quand les peintres nous montrent des chevaux violets, des joues verdâtres, des arbres rouges et des neiges jaunes. On sourit encore quand les poètes décident que le ciel n'a que la couleur que lui prête notre état d'âme :

Depuis qu'il n'est plus bleu, nous voulons qu'il soit vert...

Mais lorsque les psychologues s'avisent d'imiter les peintres, lorsque la fuite des banalités les précipite dans de continuels paradoxes et le respect humain de l'enthousiasme, dans une perpétuelle

ironie; lorsque, déformant et décolorant toutes les notions de la vieille morale, ils dépeignent les meurtriers comme des « impulsifs » et les saints comme des « hystériques », la spoliation comme une « reprise individuelle » et le vol comme une « kleptomanie »; lorsqu'on ne veut plus avouer le bleu du ciel, ni le vert des plantes, ni le dévouement des femmes qui font la charité, ni l'héroïsme des soldats qui font la guerre, alors on ressemble aux sophistes du XVIII[e] siècle. On n'est point capable de beaux tableaux dans la vie sociale, pas plus que de beaux paysages dans l'Art. On a méprisé la lumière qui éclaire tout homme venant en ce monde. La fin est proche.

Et l'ombre se fait. Comme nous touchons au XIX[e] siècle, les fonds se rembrunissent. Derrière les têtes, les fenêtres se referment. La nature disparaît de nouveau, ou plutôt elle sera laissée à ceux qui, comme Aligny, Corot, Dupré, Rousseau, en feront leur fief. Les portraitistes ne font plus que du portrait. Les genres se séparent. En vertu de la grande loi économique de la division du travail, chaque artiste rentre dans sa spécialité. Chardin a commencé à fermer ses fonds par une cloison d'un gris très fin. David l'a imité. Goya l'assombrit. Voyez, chez David, les murs gris et nus derrière Mme de Richemont ou Mme Chalgrin et, derrière Mlle Charlotte du Val d'Ognes, cet horizon d'immeubles ternes, gris, monotones à pleurer. Lawrence nous ouvre encore quelque sombre échappée de paysage au fond de ses portraits de grandes dames, mais c'est la fin. L'ombre s'épaissit peu à peu

derrière les têtes, et les têtes, rassemblant dès lors sur elles toutes les caresses de la lumière et tous les baisers de la couleur, ressortent avec un éclat nouveau. Dans les principaux portraits de femmes du XIXe siècle, à peine voit-on trois ou quatre fonds de verdures effacées. Seul, le portrait de Mme Toulmouche, de Delaunay, rappelle les arrière-plans de nature de Ghirlandajo et seules, les rayures soyeuses de Chaplin, dans le portrait de la comtesse Aimery de la Rochefoucauld, remémorent les nuages gris et roses de Nattier. Tout le reste, clair ou sombre, est mat, uni, conventionnel. Ce sont des fonds plus ou moins dégradés de photographes. Ainsi les toiles de Chatillon, de Ricard, de Bonnat, de Winterhalter, de Baudry, de Bastien-Lepage, de Cabanel, de Courtois... La nuit qui régnait derrière les têtes des Clouet, des Ambrogio de Predis, des Rembrandt, des Van Keulen, après s'être dissipée et avoir laissé apercevoir des draperies chez Van Dyck, des salons chez Largillière et Mignard, des feuillages chez Van Loo, des parcs chez les Anglais, un pan de ciel bleu chez La Tour, est tombée, de nouveau, autour de nos contemporaines. Le cycle s'est refermé et, en regardant de près, vous apercevrez que les fonds sont sensiblement les mêmes, sombres et unis, aux débuts mêmes du portrait et à la fin du XIXe siècle, et que le décor de cette peinture s'achevait il y a dix ans, comme, il y en a quatre cent, elle a commencé, — dans la nuit.





LES LEÇONS D'ANTAN



o

Quelles leçons pouvons-nous tirer de ces portraits d'antan? Et quelle chance avons-nous de voir nos artistes actuels les égaler, en poussant encore plus avant l'observation et le rendu de la physionomie féminine?

Les chances sont petites si les leçons sont grandes.

La première difficulté est le renouvellement d'un genre si délimité, de conditions si définies, qu'il ne supporte guère d'innovations que dans sa partie la plus technique : la facture.

La mise en cadre ne peut pas beaucoup varier, ni les proportions entre la figure et les accessoires être beaucoup interverties. Un personnage d'un pied de haut, dans un paysage de quatre ou cinq pieds, peut bien représenter exactement la ressemblance d'une figure contemporaine : ce n'est pas un portrait. C'est une scène de genre dans un paysage, à la façon de Lancret ou de Watteau. Même dans sa propre chambre ou son propre salon, une figure n'est un portrait que si elle y occupe un espace suf-

fisant pour que l'attention ne s'en aille pas de meuble en meuble et de bibelot en bibelot, loin de la maîtresse de la maison. Ainsi les modernistes qui avaient tenté, à la suite de Frédéric Bazille ou de Mac Neill Whistler, de peindre leur figure au bas d'un paysage, ou de la reléguer en pénitence dans le coin d'une chambre, ont dû, peu à peu, y renoncer et la remettre à peu près au milieu du tableau, sous peine de ne plus être considérés comme des portraitistes.

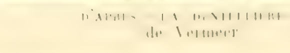
Toute révolution étant proscrite de la mise en cadre, pourra-t-il s'en trouver quelqu'une dans l'attitude choisie, dans le geste ou dans l'action de la personne représentée? Pas davantage. Pour qu'elle appartienne au genre « portrait », il faut qu'une figure soit immobile. Une Corinne déclamant des vers au cap Misène, une mère ajustant à sa petite fille la toilette du matin, peuvent être des chefs-d'œuvre : ce ne sont pas des portraits. Même une femme qui lit attentivement ou qui fait réellement de la dentelle, comme celle de Vermeer, au Louvre, ou celles de M. Bail, ne peut être portraiturée ainsi. Il faut qu'elle s'arrête dans son ouvrage, qu'elle détache les yeux de son livre, ou bien qu'elle ne le feuillette plus que machinalement comme Mme de Pompadour son cahier de musique, dans le pastel de La Tour, au Louvre.

Si la *Marie Adélaïde* de Nattier parfilait avec l'exactitude que la dentellière du Louvre met à houspiller ses navettes et ses bobines, nous ne verrions ni ses yeux ni la moitié de son visage. Si les dames violoncellistes de Van Dyck ou de Nattier,



D'APRÈS MADAME ADÉLAÏDE DE FRANCE
de Nattier





D'APRÈS « LA DENTELLIÈRE »
de Vermeer

si la pianiste de Franz Hals, touchaient, en professionnelles, leurs violoncelles ou leur clavecin, nous aurions un geste plus précis, mais des visages moins apparents. Et ce défaut de naturel qu'on reproche aux peintres français du XVIIe ou du XVIIIe siècle était une qualité ou, si l'on veut, une conséquence obligée de ce double souci : montrer une femme qui cueille une rose, qui rafraîchit sa main à une vasque, qui se pose une mouche ou qui joue du violoncelle et, cependant, ne pas la montrer si appliquée à ces besognes que le tableau ne devînt une scène de genre au lieu de rester un portrait.

L'originalité ainsi proscrite du geste va-t-elle se retrouver dans l'expression? Bien moins encore, et c'est là, surtout, que toute insistance devient un défaut. Les têtes en grisaille de Carrière sont de fort belles têtes d'expression : ce ne sont plus des portraits. A ce degré d'intensité, ce n'est plus telle personne que l'artiste nous représente, c'est telle passion sous les traits de cette personne, telle émotion ou telle fatalité. Toute femme peut, à un moment de sa vie, présenter l'expression d'une Hécube ou d'une *Mater dolorosa*, mais si c'est le moment que choisit ou si c'est l'expression qu'imagine son peintre, c'est de ces deux figures légendaires qu'il aura fait une image et non plus de la femme qui pose devant lui. Sans même pousser l'exemple à cet extrême, toute expression fugitive qui dérange l'économie habituelle des traits du visage et lui ajoute, à quelque degré, de l'intérêt dramatique, lui retranche, en même temps, quelque chose de son caractère de portrait. En nous révélant

mieux, peut-être, une des modalités de la figure, elle nous empêche d'apercevoir les autres en puissance. Tout ce qui se reflète dans un lac disparaît dès qu'un souffle le ride. Un vrai portrait est comme un lac où tout se reflète, où, par conséquent, ne passe aucun souffle. C'est un corps au repos et c'est une âme au repos. Il faut qu'on s'intéresse à l'*être* même plutôt qu'à ce qui lui arrive, et pour cela il faut qu'il ne lui arrive rien.

Enfin, ce n'est pas seulement l'expression violente du visage qui peut lui ôter son caractère de portrait, c'est, jusque dans les expressions les plus calmes, tout ce qui fait disparaître sous un masque générique, son trait individuel : par exemple, le port de tête et l'expression prescrits par saint Ignace de Loyola à ses disciples. Car ce n'est plus alors l'expression d'un individu qui se reflète sur le visage : c'est la physionomie d'une compagnie, d'une société, de tout un genre facile à reconnaître dans chacun des individus qui le composent.

Il y a, chez Le Sueur, chez Philippe de Champaigne, chez les peintres actuels de *Béguines*, comme M. Pharaon de Winter et plusieurs excellents artistes belges, beaucoup de figures de religieux et de religieuses. Peut-on dire que ce soient des portraits? Ce qu'il y a de plus frappant dans ces physionomies ou dans ces attitudes, c'est ce que, dans toute autre physionomie de religieux, à un degré quelconque, nous retrouverions. Le calme, la confiance, la certitude, le pli de l'obéissance passive et du labeur monotone, sont tellement écrits sur ces figures, par des conditions de

vie, une discipline, un horizon de pensées tellement impératives qu'ils masquent presque entièrement ces nuances individuelles qui constituent, d'ordinaire, une physionomie. Sans doute, de telles particularités physiques ou de tels accidents qui sont dans chaque figure de religieux, l'artiste pourra faire une image particulière et reconnaissable, mais de son expression individuelle il ne donnera aucune idée : c'est l'âme collective de la compagnie qu'il peindra ; ce sera un *type*, et plus il aura du talent, plus ce type sera général, représentatif d'une foule d'hommes ou de femmes vivant de la même vie, plus ce sera une page d'histoire, plus peut-être cela se rapprochera d'un chef-d'œuvre, — et moins ce sera un portrait.

On fait beaucoup de théories, en art, et les plus contradictoires peuvent également bien se soutenir parce qu'elles ne se fondent point exactement sur la même espèce, ni ne tendent précisément au même objet. C'est ce qui arrive quand on parle de « retour à la Nature », d' « observation de la Nature » et de toute thérapeutique où le mot « nature » est contenu. La Nature est si vaste et diverse qu'en disant qu'il va la suivre, chacun imagine un voyage fort différent et où il ne rencontrera pas son voisin. Mais lorsque l'espèce du débat est bien définie et qu'au lieu d'une vaste entité : le genre humain avec ses millions de faces de diverses couleurs, et ses évolutions mystérieuses, on se trouve devant un point momentanément fixé dans l'espace et dans le temps : la figure d'une femme qui ôte ou assure son chapeau et s'installe dans un fauteuil, pour

être « peinte d'après le vif »; à l'instant précis où le peintre prend son crayon, ou sa craie, ou son fusain, pour spécifier en quoi cet être vivant et respirant devant lui, diffère des millions d'autres êtres qui vivent et respirent sur le globe ou qui pourront y venir, toutes les théories d'Art tranchantes et excessives croulent. L'idéaliste est bien obligé de laisser assez d'accidents ou de déchéances à ses modèles pour que leurs amis les reconnaissent, et le réaliste d'y ajouter assez de beauté pour que ces modèles s'y reconnaissent aussi. Les plus violents novateurs et les plus systématiques sont rappelés au calme et purgés de leur bile par cette nécessité. Quand David fait le portrait intitulé *Mme Morel de Tangry et ses filles*, qui est au Louvre, que reste-t-il de la convention du *Léonidas*? Et quand Courbet fait son propre portrait, que prévoit-on des caricatures de l'*Enterrement à Ornans*? De même, les clair-obscuristes sont-ils bien obligés d'éclairer largement leur figure « dans la lumière universelle », selon la recommandation de Léonard de Vinci, pour la faire voir dans sa totalité, et, d'autre part, les pleinairistes ont-ils dû renoncer à la prétention qu'ils avaient un moment affichée de barbouiller un visage avec tous les reflets colorés des feuilles, des eaux, des murs, des ombrelles rouges ou des chapeaux de paille dorée qu'ils y avaient introduits. Les quelques tentatives de ce genre, si intéressantes qu'elles fussent et si instructives pour l'art, ont été promptement abandonnées dans le genre particulier du *Portrait de femme* et, de fait, chez tous ceux que les derniers

Salons nous mettent sous les yeux, nous n'en trouvons plus une seule heureuse application.

Une autre raison nous garde aussi de ce genre d'excentricités. C'est dans le *Portrait* que le peintre dépend le plus du goût du public. La même femme qui, à la longue, se laisse persuader qu'elle aperçoit une « angoisse d'humanité » dans un plâtre bossué ou qu'elle démêle une « décortication de nature » dans le spectre d'une vieille palette, se refuse énergiquement à soumettre son visage aux transcendantales opérations d'où ces merveilles sont sorties.

D'ailleurs, les confrères veillent. Il est incroyable comme le sens critique des artistes est mieux aiguisé quand il s'agit de portrait que sur tout autre objet. Un amateur peut impunément brosser, pendant trente ans, des plafonds chaotiques ou des panneaux incompréhensibles ; il peut s'y permettre des entorses de dessin, des hérésies de perspective, des mensonges de couleur tels qu'un seul ferait fermer à tout débutant les portes de l'école de Rome : ses confrères sont pleins d'indulgence ou débordent d'admiration. Ils louent son sentiment de la décoration, sa « sincérité », son désintéressement, son indépendance des règles communes de l'art. Mais qu'il ne s'avise pas de faire des portraits ! Aussitôt les yeux de ses confrères se dessillent et deviennent singulièrement pénétrants. S'il choisit une gamme chaude, on l'accuse de tomber dans le « jus », et s'il en choisit une claire, dans le « plâtre » ; s'il accorde quelque attention et obtient quelque réussite à la trame des toilettes et à l'essor des chapeaux, on le

délègue aux gravures de mode, et s'il n'en accorde pas, on le renvoie chez les Quakers! En sorte que pour rester en équilibre entre ces diverses sollicitations, le portraitiste est tenu à une modération, à une prudence, qui ne laissent subsister en lui qu'un minimum d'innovation et d'originalité.

Cela s'observe jusque dans les procédés de facture. Tous ne conviennent pas également au Portrait. Le modelé sommaire, l'application, au couteau à palette, de larges empâtements de couleurs, les repeints du fond sur les contours des figures, qui font baver la matière colorée et forment un halo autour des chairs, et ainsi mettent la figure dans l'atmosphère ambiante, ces touches expéditives qui, vues de loin, suggèrent à l'œil des formes, qu'en fait, elles ne réalisent pas, tous ces procédés qui font merveille dans le grand tableau ne peuvent être introduits qu'avec un dosage minutieux dans le portrait d'une figure unique, calme, vue au jour d'intérieur.

Le sujet et le sentiment général d'une œuvre commandent jusqu'aux plus menus détails de sa matérialisation. Quand passe, en tempête, une charge de cavalerie dans un tableau de trente pieds, nous ne nous attendons pas à ce que l'artiste s'attarde à détailler tous les flocons de laine des chabraques, ou tout le détail des troussequins. Nous ne devons pas les voir. Et plus la facture de ce morceau sera expéditive, emportée, plus elle matérialisera cette scène telle que nos yeux l'ont aperçue ou que notre imagination se la figure. Mais quand, dans un fauteuil, loin des averses de lumière, des poussières

en suspens dans l'atmosphère, sans un souffle qui dérange ses cheveux, sans une parole qui entr'ouvre ses lèvres, tenant des roses immobiles comme des pierres précieuses, assise dans des plis arrêtés comme les plombs d'un vitrail, une femme pose pour son portrait, l'accalmie de la facture est dictée par ce calme et le rôle du pinceau défini par cette définition. Ce n'est pas assez, dans un portrait, qu'un doigt, qu'un bras soient suggérés. Il faut que la matière les réalise.

On voit dans quelles étroites limites est contenue l'innovation de l'artiste. Elle se borne à quelque rythme nouveau dans le tour, les atours et le jour, c'est-à-dire dans l'éclairage de la figure, le choix du fond, dans la gamme colorée et dans la facture ; en un mot, dans les qualités les plus spécifiques de l'art de peindre. C'est ce qui fait que tous les novateurs qui n'ont pas une véritable originalité picturale et qui n'apportent dans l'art de leur temps que des innovations d'ordre philosophique, n'abordent pas ou délaissent rapidement le portrait. C'est ce qui fait aussi qu'il est considéré par les peintres comme la pierre de touche du talent. La précision du dessin, la justesse du modelé, le naturel de la couleur ne peuvent être remplacés ni esquivés par aucun des stratagèmes du symbolisme ou de l'impressionnisme. Il faut, de toute nécessité, et quels que soient les principes d'où il est parti, que le peintre aboutisse au même point : nous mettre en présence d'un être humain, vivant, individualisé, discernable et plutôt embelli.



LE COSTUME ET LES ATOURS



o

Lorsque ces conditions sont remplies, toute licence devrait être permise aux artistes. S'il arrive qu'ils fassent un beau portrait, c'est-à-dire une figure vivante, comme les inoubliables pastels de La Tour, qu'importe le reste? Qu'importe les accessoires, qu'importe l'exactitude de la toilette, qu'importe le mobilier, qu'importe même la minutieuse et photographique ressemblance?

Certes, on a raison de demander à l'artiste une attention soutenue, un labeur opiniâtre, une patiente recherche de l'attitude et de l'expression qui conviennent à son modèle, mais ne le fatigue-t-on pas souvent par des exigences qu'il ne peut satisfaire ou qu'il ne satisfait qu'au prix de l'esthétique beauté? Ce n'est pas tout d'être belle pour avoir un beau portrait, et il vaudrait quelquefois tout autant qu'on ne le fût pas. Regardez la vieille femme de Rembrandt, toute bourgeonnée, dans sa fraise, à la National Gallery, ou encore les enfants rieurs et barbouillés de Franz Hals, ou même la

femme de Rembrandt, Saskia : on a vu de plus jolis visages. Mais on ne voit pas tous les jours des images plus jolies, plus fortes, plus pénétrantes... Cela tient, d'abord, à ce que le peintre s'est lui-même pénétré de la physionomie de son modèle. Ce n'est pas à la languissante lumière de la Breedstraat que Rembrandt a vu Saskia et son fils Titus : c'est à la lumière chaude de son cœur. Remarquez comme les peintres ont rarement manqué de faire de beaux portraits quand ils ont peint leur famille : la Saskia de Rembrandt, l'Hélène Fourment de Rubens, la femme et les enfants de Cornelis de Vos, la Pacheco de Velasquez, et comme, de nos jours encore, Benjamin Constant fut mieux inspiré quand il a peint son fils, que lorsqu'il a représenté le vieux prince, assis sur un banc de parc, sous des feuillages à la Gainsborough, regardant couler l'automne qui devait être le dernier de sa vie...

C'est ensuite qu'ils ne se sont pas astreints à un minutieux étalage des toilettes de leurs contemporaines. Ils ont fait des femmes et non des poupées. Léonard de Vinci recommandait aux portraitistes d'éviter le plus possible de peindre les modes de leur temps, *fuggire il più que si puo gli abiti della sua età*. Lorsque les maîtres ont été forcés de les reproduire par le caprice de leurs modèles, ils sont restés au-dessous d'eux-mêmes. Certes, ce sont de beaux portraits que la *Dame inconnue* de Bruxelles, à Ravensteyn, la *marquise Spinola* de Van Dyck et c'est un curieux portrait que la *Portia de Rossi*, à Florence. Mais combien l'aspect en serait meilleur, si le peintre n'avait pas dépensé son talent à ces

immenses manches ballonnées, à zones de crevés, et à ces fraises tuyautées, empesées, godronnées, horizontales, monstrueux carcans de fil d'archal, que Blaise de Viguière appelait déjà de son temps des meules de moulin et où la tête de la patiente semblait, dit Pierre de l'Estoile, « le chef de saint Jean-Baptiste en un plat »! Comme le peintre est plus à l'aise, lorsque l'énorme machine se développe en éventail, en haute collerette, derrière la tête, comme dans le portrait de Maria Luisa de Tassis ou, mieux encore, perd son empois, s'affaisse et retombe sur les épaules, comme au XVIIe siècle, dans la fameuse *Dame à l'Éventail* de Rembrandt, et dans la plupart des beaux portraits de Franz Hals et de Philippe de Champaigne! Comme il l'est plus encore, quand le cou se dégage tout entier et apparaît souple et fin, comme dans les portraits de La Tour, à peine enclos çà et là d'un étroit nœud bleu! Voyez les coiffures : combien elles aussi offrent de ressources à l'artiste ou de difficultés! Observez la simple et fine ferronnière de Bianca Marie Sforza, avec sa broche en joaillerie posée sur le côté et sa longue queue liée par une torsade, ou même le modeste chaperon à queue relevée d'Anne Boleyn, de Clouet, et comparez-les aux majestueux et lourds édifices qui écrasent les têtes de Largillière!... Contrastez l'humble et fine cornette posée *en papillon* sur les cheveux d'une petite maîtresse par Perronneau avec l'énorme perruque d'une infante de Velasquez.

Et si les peintres du XVIIIe siècle ont peut-être été les vrais peintres de la femme, voyez s'ils n'étaient

pas aidés par la mode qui ne leur imposait rien de laid et leur suggérait toutes les élégances ! Regardez, dans le portrait de Mme de Pompadour, ce que la mode de ce temps offrait à l'Art : au lieu de la tête emperruquée du XVIIe siècle, une coiffure légère, basse, à chignon plat, le toupet du devant formant seulement un petit croissant, *en physionomie* : au lieu du pourpoint raide, de l' « empoitrinement » à l'espagnole, un corsage souple et simple, avec une échelle de rubans sur le devant de gorge ; au lieu des manches à rebras, des épaulettes, des ailerons et des bouillons de jadis, la manche courte et large, en éventail, garnie d'engageantes à double rang de dentelles, d'où glissait le bras nu. Regardez les toiles des Van Loo, de l'oncle et du neveu, ces jeunes femmes en bleu jouant de la guitare comme deux sœurs en uniforme et venues témoigner ensemble, l'une tenant la partition, l'autre l'exécutant, de la grâce papillonnante des costumiers de leur époque ! Quand même l'artiste aurait un peu simplifié leur coiffure ou allongé leurs tresses, ou multiplié leurs nœuds, leurs coques et leurs rubans, qu'importe ? Devant la beauté, qu'importe la vraisemblance ?

J'ai dit aussi : qu'importe la ressemblance ? et je n'ignore pas le débat que ce seul mot peut soulever. Mais sans vouloir ici l'aborder, car il en soulève beaucoup d'autres, nous pouvons, chaque fois que nous parcourons un musée, nous poser simplement cette question : voici des centaines de femmes dont on conserve pieusement les images. Tout le monde peut dire qu'elles sont belles... De combien

peut-on dire qu'elles sont ressemblantes? Et si leurs peintres, pour plus de ressemblance, avaient sacrifié leur valeur esthétique, seraient-elles ici et, même dans les collections de famille, les aurait-on aussi pieusement et à de telles places d'honneur conservées? Que deviennent les portraits d'ancêtres, quand, ressemblants autant que des photographies peuvent l'être, ils ont sacrifié à la ressemblance la grâce et la beauté? Que deviennent les médiocres images, quand on a perdu le souvenir des figures réelles? Assurément, si c'est un souvenir que nous cherchons à conserver, personnellement, de celles qui nous furent chères, la ressemblance prime toute qualité esthétique et souvent un Nadar nous la fournira bien mieux qu'un Léonard de Vinci. Mais si c'est un souvenir pour plusieurs générations, si c'est une joie non pour le cœur d'un seul, mais pour les yeux de tous, qu'importe une ressemblance absolue, dont personne ne pourra témoigner dans un demi-siècle? Ce qui importe, c'est la vie.

Et c'est elle qui a gardé ces toiles de l'oubli. Tout ce qu'elles reflétaient a disparu. On conserve peut-être quelque part, quelques-uns de ces oripeaux exquis, de ces nœuds, de ces boîtes à parfums, de ces rubis qui semblent des gouttes de sang, de ces colliers de perles qui semblent des rosaires de larmes, mais que sont devenues celles qui leur prêtaient le mouvement et l'éclat? Les masques sont peut-être restés, mais où sont les visages? Les bagues, mais où sont les doigts? Les miroirs, mais les sourires? Les cous souples et blancs se sont flétris et ont laissé les colliers vides, se soustrayant

ainsi doucement aux multiples chaînes qui les retenaient aux rivages de vie. Ces lettres, ces billets que nous voyons, donnant aux mains une contenance, sont peut-être encore dans quelques coffrets, mais leurs aveux ne touchent plus personne, et la passion du lecteur ne pourrait pas plus les ranimer que les chauds vents d'automne ne raniment les feuilles mourantes...

De tout ce qui fut la grâce, la joie, l'enjouement, la beauté, rien ne reste que des objets froids et muets, — comme au soir de l'incendie d'un palais on ne retrouve parmi les cendres que des bijoux inutiles... Malgré soi, l'on se rappelle et l'on murmure, devant ces autres *Dames du temps jadis*, la complainte du vieux poète :

> Dictes-moy où, n'en quel païs,
> Est Flora, la belle Romaine;
> Archipiada, ne Thaïs,
> Qui fut sa cousine germaine;
> Echo, parlant quand bruyt on maine
> Dessus rivière ou sus estan,
> Qui beaulté eut trop plus qu'humaine?
> Mais où sont les neiges d'antan?

Par trois fois, le poète de la ballade a demandé avec angoisse : « Où sont les neiges d'antan? » Mais que peut bien nous faire la destinée de ce composé chimique? D'ailleurs, nous le savons, ce que devient la neige... Elle devient d'abord de la boue. Puis elle devient ce qui féconde, ce qui porte à la plante naissante et préservée par elle sa nourriture éparse dans le sol, et voici que, grâce à cette eau, la plante toute drue de chaux et toute verte d'azote, se dresse,

monte et s'épanouit sous le soleil. Les chimistes et les agronomes ont donc répondu, sur ce point, à Villon. Mais à cette question beaucoup plus importante : où sont les *femmes d'antan*? hélas! qui peut répondre? Pourtant, lorsque la neige elle-même ne se perd point, mais fondant et fertilisant, revient à la surface des terres, en verdures et en fleurs, peut-on croire que la beauté des dames du temps jadis ne revienne pas jouer son rôle dans l'économie du monde et dans son bonheur?

Ne le croyons pas. Neiges d'antan, femmes d'antan, ne sont pas aussi disparues que le dit le poète. On sait dans quel but charitable se firent toutes ces réunions éphémères et splendides : l'exposition des *Cent chefs-d'œuvre*, les *Portraits du Siècle*, les *Portraits de femmes et d'enfants*, les *Portraits d'Enfants*, les *Cent Pastels*, les plus belles fêtes esthétiques que Paris ait offertes à notre génération. L'argent qu'elles ont produit a servi à alimenter les œuvres créées pour les pauvres : des asiles pour les femmes, des dispensaires pour les enfants. Il y a, ainsi, à travers les âges, comme à travers les couches sociales, des liens qui unissent l'humanité triomphante à l'humanité souffrante et les morts aux vivants. Un jour, je visitais un des hôpitaux créés par la Société Philanthropique dans un quartier misérable, aux toits bas, aux rues défoncées, aux murailles suintantes, parmi ces terrains vagues où chaque matin la ville immense rejette ses rebuts, ses loques, ses souillures, son écume, les détritus des choses qu'elle croit épuisées et qu'elle ne veut plus garder devant elle, sitôt

qu'elle en a tiré le suc. Assurément on ne pensait guère aux somptueux fonds des portraits de Gainsborough, mais plutôt aux maigres croquis de M. Raffaelli ou de M. Ricardo Florès. Et pourtant, dans cet hôpital au jour blanc et cru, pendant que les malades se tassaient sur des bancs, attendant la visite du médecin ou des infirmiers, tendant leurs membres blessés, découvrant leurs plaies, contant les symptômes de leur mal, un groupe vint à passer où Reynolds aurait pu trouver un modèle pour ses *Têtes d'Anges*. C'était un petit garçon qu'on emportait roulé dans une couverture, convalescent, heureux de quitter l'hôpital, montrant une mine éveillée, guérie, où l'on voyait déjà toutes les couleurs de la santé reconquise. Il passait vite et s'en allait sous les jeunes marronniers aux feuilles nouvelles, souriant et babillant, tandis que le soleil de mai criblait le groupe de ses flèches d'or...

Ce sourire obtenu par la bienfaisance sur ce petit visage et sur des milliers d'autres semblables est, tout bien considéré, quelque chose d'aussi beau que ce que les peintres ont fixé sur leurs toiles. C'est le chef-d'œuvre par excellence et il est à la portée de tous. Car nous ne pouvons pas tous, ni même les plus habiles d'entre nous, peindre des portraits d'enfants et de femmes comme Hoppner et Greuze, mais tous nous pouvons rendre les couleurs à des visages pâlis par les privations, la gaieté à des âmes déshabituées de l'espérance. La misère, terrible pour tous, semble surtout affreuse et imméritée quand elle frappe les femmes et les enfants. Il faudrait que cette vision de belles images se pro-

longeât pour eux en de belles réalités. Il faudrait que les sourires des femmes et des enfants peints, que les associations charitables tirent, chaque année, de l'ombre des collections particulières et font rayonner un instant parmi nous, se continuât sur les lèvres des femmes et des enfants vivants qu'elles veulent secourir; et que les plus petits, ignorants des vides que laissent aux cadres de nos mémoires les figures qu'ils n'ont pas connues, puissent danser, au refrain que fredonnaient les enfants du temps jadis :

Qu'est-c'qui passe ici si tard,
Compagnons de la Marjolaine?
Qu'est-c'qui passe ici si tard,
Dessus l'quai?




CHARDIN
ET
FRAGONARD





CHARDIN ET FRAGONARD



All great art is praise.
Ruskin (*Laws of Fesole*).

Quand on suit, dans le récit de quelque voyageur du Moyen âge, explorateur dans le Levant ou pèlerin en Terre Sainte, les péripéties et les traverses qu'il endura pour parvenir à son but ou pour rentrer dans sa patrie, il arrive fréquemment ceci, qu'après avoir promené son bâton sur une infinité de terres arides et cousu à son camail les coquilles de bien des rivages inhospitaliers, après avoir cheminé parmi des peuplades sauvages et monstrueuses qu'il a vues ou dont il a ouï parler : les hommes à tête de chien, la nation des Astomes ou hommes sans bouche, les Thibiens, qu'on reconnaît parce qu'ils ont dans un œil une pupille double et dans l'autre une effigie de cheval, les Pygmées en bataille contre les grues, les hommes sans tête et ceux qui n'ont qu'un pied, mais si démesuré qu'il leur sert de parasol ; — après avoir enduré la faim des montagnes et la soif des déserts, la captivité chez les Barbaresques, la rencontre des dragons, des gargouilles, des serpents à quatre pieds,

tout ce qu'un voyage dans ces temps reculés, aux géographies incertaines, comportait de hasards et de fâcheuses aventures, — il se trouve tout d'un coup l'hôte d'un palais enchanté.

Est-ce dans une île de l'Archipel, dans celle de Chypre et en quelque Famagouste, ou bien dans l'intérieur du continent mystérieux, en Abyssinie ou en Tartarie? L'amphitryon se nomme-t-il le duc d'Athènes ou de Céphalonie ou bien le Prêtre Jean, chez qui les Anges eux-mêmes font la cuisine et servent à table? Toujours est-il que la fête est prestigieuse et splendide, soudaine et inattendue, inoubliable et sans lendemain. Le voyageur ne sait où il est, ni à quelle porte il frappe, ni si les gardes qui sont là ne vont pas lui couper le cou. On l'accueille, on s'empresse, on déploie devant lui toutes les ressources et toutes les magies d'une Cour d'Orient, et après quelques heures d'ivresse, d'extase et de repos, il reprend sa route, l'imagination encore toute ravie, ignorant du nom et du lieu où se sont révélées à lui tant de merveilles, inhabile à les décrire, incapable de les retrouver, doutant s'il a rêvé...

Cette aventure, si fréquente dans les voyages du temps des nefs et des Barbaresques, c'est un peu ce qui nous est arrivé à l'Exposition Chardin et Fragonard. Pèlerin de l'Art, curieux de toutes ses manifestations et errant dans tous ses domaines, nous avions parcouru, depuis dix ou douze ans, de bien étranges contrées. Nous avions traversé de rares épreuves. Dans le plus vaste royaume où notre poursuite inconsidérée de la beauté avait,

chaque année, conduit nos pas, nous nous étions trouvé, une fois, en présence d'un gigantesque Acéphalobranche, qu'on nous avait dit être le principal seigneur du lieu et considéré comme l'incarnation de la *Marche*, puis d'une foule d'estropiés, ou de figures titubantes, ou de personnes qui nous tournaient obstinément le dos et semblaient faire des efforts inouïs pour échapper à notre vue et rentrer dans les murs. Quand de ce royaume de pauvres gens, nous passions dans une autre région, sur le bord d'un fleuve, la tristesse des visages n'était pas moindre : tous semblaient oppressés par un cauchemar, et l'atmosphère obscurcie de brouillards et de fumées. Encore tout ému de cette journée de voyage et incommodé de cette poire d'angoisse, nous échouâmes chez un peuple de nains ridicules, parmi lesquels nous eûmes la douleur de reconnaître quelques-uns de nos amis. Les uns se gonflaient comme des montgolfières, les autres se dévidaient comme des écheveaux. Il semblait qu'on se promenât dans un jardin planté de boules - panoramas et, de quelque côté qu'on se tournât, on se voyait, soi ou ses pareils, soumis aux plus fâcheuses anamorphoses. Sans doute, personne n'était tenu d'habiter longtemps ces régions inhospitalières, mais la surprise n'en fut pas moins vive ni l'éblouissement moins éclatant, lorsqu'un jour de printemps, en l'an 1907, nos pas nous ayant amené aux portes d'un palais gardé par un grand nombre d'hommes d'armes, et notre bâton de pèlerin y ayant frappé mélancoliquement et sans grand espoir, nous avons été reçu par

les plus gracieuses figures et au milieu de la fête la plus enchanteresse que le monde ait imaginée.

Un pacha éblouissant de blancheur répandu sur un divan couleur de tournesol semblait, dès l'entrée, nous accueillir et nous donner audience. Après avoir salué ce vénérable et astucieux mamamouchi, nous étions entouré de jeux divertissants et rapides. Des amoureux, beaux comme le jour, couraient à qui arriverait premier à une fontaine desservie par de petits Amours. Une danseuse fameuse du nom de Guimard, déguisée en bergère, esquissait un pas nouveau, devant des ruines écroulées pour le plaisir des yeux. De jeunes personnes couchées entre les nuages cramoisis de leurs rideaux, dressaient des chiens minuscules, au moyen de gâteaux en forme de couronnes, nommés *gimblettes*, aux voltiges les plus imprévues. Dans les coins des paravents, les Turcs de notre pacha prenaient diverses récréations orientales. Il y avait beaucoup de choses à manger ou à boire dressées sur les buffets ou prêtes sur les nappes. Le palais s'ouvrait aussi sur un parc, où les marchandes de frivolités, les montreurs de marionnettes et les grandes eaux faisaient la joie de groupes multicolores. Et, çà et là, des macaques fort convenablement nippés et doués d'une excellente éducation s'appliquaient à des recherches qui sont, dans nos pays d'Occident, plutôt l'apanage de membres des Académies; — ce qui montrait bien que nous étions en plein rêve et fantasmagorie. Le nom de ce palais, nous le sûmes bientôt, était « galerie Georges Petit, » et ceux des ordonnateurs de cette fête, Chardin et Fragonard.

Car voici, enfin, de la peinture! Cela nous était bien dû après tout ce qu'on nous donna de falsifié ou d'hétéroclite sous ce nom, depuis tant d'années que les expositions, les Salons, les collections, les ventes, les rétrospectives se succèdent ou s'accumulent avec une profusion et une obstination quasi diaboliques! Après tous les essais ou les demi-réussites, après les petites ébauches et les minuscules trouvailles qu'encadrent d'énormes prétentions ; au lieu de ces effets obtenus dans la gène et la privation, de ces jours de souffrance, de ces fruits dus à la taille artificielle de tout un arbre et à la disparition de ses folles branches, voici la récréation triomphante de deux talents généreux et libres, la pulpe savoureuse d'une matière grasse, profonde, étincelante, toute traversée de vie. Nous sommes aussi loin des Primitifs que des Décadents. Ce ne sont plus des fruits verts, ce ne sont plus des fruits gâtés, ce ne sont plus des fruits forcés : ce sont des fruits mûrs.

Faisons comme le pèlerin du Moyen âge, profitons de cette fête. Elle sera courte, et demain il faudra reprendre le bâton de marche à travers les poussières soulevées sur le chemin par les disputes, les crises, les « questions, » les inaugurations, les expositions, les ventes et les « méventes, » au risque d'y rencontrer des êtres de plus en plus privés de ce que l'on considérait jusqu'ici comme nécessaire à la vie : une tête, des bras, la couleur de la chair, l'atmosphère lumineuse, le geste libre et spontané! Comme le voyageur d'antan, nous ne saurons jamais où aller pour retrouver l'île

enchantée. Elle fuira devant notre nef, si jamais nous tentons de la rejoindre,

Ainsi que Dèle sur la mer...

car elle est purement illusoire, faite de trois cents morceaux qu'un miracle d'ingéniosité a réunis et soudés un instant sur le même point du globe et qui vont s'émietter dans quelques jours. Ils retourneront celui-ci chez le Roi de la mer, celui-là chez le maître de Potsdam, cet autre au bord du Danube, et ne seront, peut-être, plus jamais réunis. En sorte que, quand plus tard nous raconterons le voyage que nous y faisons aujourd'hui, nous ne paraîtrons pas plus véridique, ni parler d'un royaume plus certain que Marco Polo ou Jacques de Vitry, quand ils décrivaient les merveilles d'une halte aux terres lointaines d'un Orient fabuleux, chez le Prêtre Jean...





POURQUOI CHARDIN ET FRAGO SE RENCONTRENT



Nous sommes en 1750, au plus beau du règne de Mme de Pompadour, au moment des convulsionnaires, du « vingtième », de l'assemblée des évêques à Paris, des mutineries militaires, de la grande détresse des campagnes et de l'invention de la place de la Concorde. Voyez ce jouvenceau de quatre pieds onze pouces, à l'œil vif, trottinant dans la rue Princesse. C'est un petit « déraciné », venu du Midi pour faire fortune à Paris, autrement que dans la ganterie, dans la parfumerie ou dans la pompe à feu. Puisque ce n'est pas non plus dans la politique, il va de soi que c'est dans la peinture. Mais ses premiers pas ne sont pas très décisifs. Il sort, à l'instant, de l'atelier de son maître, homme grave qui a de grosses besicles sur le nez, et un masulipatam autour du cou, et ce maître vient de lui déclarer qu'il renonce à faire de lui quelqu'un. Il n'en est pas, au fond très fâché, car ce qu'il voyait chez le bonhomme ne l'amusait guère : des pots d'étain, des assiettes de faïence, des mappemondes, des

navets, une raie, et les grands jours, les jours de « retour de chasse », un lièvre. Mais où aller maintenant? A quoi pense-t-il en tournant au coin de la rue Princesse, et quels rêves roule-t-il dans sa jeune cervelle de Provençal, de pêcheur de lune, prompt comme tous ses compatriotes, à la « regardelle »? Il peut penser à toutes sortes de choses, mais il y a une chose à laquelle sûrement il ne pense pas; il y a un rêve qu'il ne fait pas et qui est la chose qui nous occupe en ce moment ; plus d'un siècle et demi étant passé, un jour vient où ses ouvrages et ceux du sévère professeur à grosses besicles qu'il vient de quitter, sont rassemblés, mis bout à bout dans une même « galerie »; leurs deux noms, réunis dans la bouche de milliers de Parisiens, voltigent inséparables sur cette ville immense, quintuplée avec le temps et augmentée de légions d'étrangers, et une foule, parlant toutes les langues du globe, va droit à leurs peintures comme l'oiseau vole à l'épi chargé de grain, ou l'abeille aux corymbes du lierre. Elle y va dans un rayon de soleil et l'on entend battre ses ailes... Ce petit apprenti s'appelle Fragonard; le maître qu'il vient de quitter sans esprit de retour, Chardin.

Et les voici, en 1907, rue de Sèze, ensemble derechef, rapprochés par la postérité coutumière des réconciliations les plus bizarres et des unions les plus inattendues, habile à faire sonner ensemble des noms et des cloches qui appelaient des fidèles bien divers à des cultes bien différents : Pierre et Paul, Luther et Calvin, Voltaire et Rousseau, Poussin et Le Sueur, Reynolds et Romney, Chardin

et Fragonard... Les voici réunis et soudés, mais comme seraient réunis et soudés deux miroirs. Ils se tournent le dos. Ils ne regardent pas les mêmes choses. Ils reflètent tous deux le XVIIIe siècle, avec une extraordinaire intensité, mais l'un en reflète le rêve et l'autre la vie.

Chardin, en effet, né dans la dernière année du XVIIe siècle, et mort dans le rayonnement de Marie-Antoinette, travaillant après la contrainte du grand Roi, mais avant la débandade révolutionnaire, a eu le loisir d'observer profondément la physionomie des classes moyennes qui, dans l'art précédent, n'étaient rien, et, dans le sien, comme dans la France du lendemain, devaient être tout. Et Fragonard, né en 1732, et mort l'année de la bataille d'Iéna, a vu de ses yeux la société française, déjà condamnée à disparaître et vaguement consciente de son sort, tendre de toutes ses forces vers l'idéal galant que Watteau, entouré des figurants de sa comédie italienne, lui avait, du bout du doigt de l'arlequin au loup noir, désigné.... Si le mot « siècle » veut dire temps, et si le mot « temps » veut dire « manière d'être », il y a une manière d'être, sans doute changeante et mobile, mais au total très définie, une fête qui ne commence pas avant la mort de Louis XIV et qui ne survit pas à la prise de la Bastille, et c'est cette fête, proprement, qu'on appelle le XVIIIe siècle. Chardin avait seize ans quand elle commença, Fragonard en avait cinquante-sept quand elle finit : peu importe jusqu'où il survécut. Ce sont des choses qui n'intéressent que les registres de l'état civil.

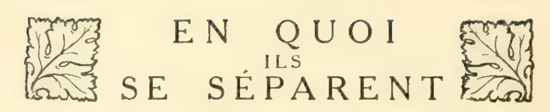
L'important est que devant les yeux de ces deux hommes la fête du XVIII[e] siècle ait passé tout entière et qu'ils en soient le fidèle miroir.

A part cela, tout les sépare. Tout, dans leurs visions d'artiste et dans leurs moyens pour nous les communiquer, est différent, contrasté, antithétique. Non seulement, ils ne disent pas les mêmes choses, mais ils ne parlent pas la même langue. Et cela fait le charme polyphone et dissonant de ce duo paradoxal. Le spectateur le plus insensible aux transitions visuelles et tactiles de la matière colorée éprouve cette impression, fût-ce par le sujet seul. A les opposer l'un à l'autre, une heure de vie austère alterne continûment avec une heure de plaisir. Le travail à la maison entre des murs tristes et moroses revient immanquablement après chaque fête en plein air. La toilette sévère et soigneusement agencée, même en son *négligé*, s'aperçoit après chaque déshabillé galant ou désordre de bohème. Une vision complète l'autre.

Ce garçon qui attend que son tricorne soit brossé pour aller à l'école, passerait peut-être bien volontiers par la *Fête de Saint-Cloud* qu'il guigne de l'œil. Cette *Récureuse* regarde un peu du côté de la dame au *Billet Doux* et cette diligente ménagère qui ravaude une vieille casaque mettrait bien un fourreau, un pouf, des engageantes à triples prétintailles, comme la belle dame du cadre d'à côté, pour paraître chez Ramponneau ou aux remparts devant le café Gaussin. Mais entre les deux peintures, il y a, sur tous les points et dans le plus petit détail, une franche antithèse. Chardin et Fragonard ont bien

fait de se dire bonsoir rue Princesse, et pour la même raison, on a bien fait de leur dire bonjour, rue de Sèze. Leur dissemblance, qui les fit se quitter, est précisément ce qui fait l'intérêt de les réunir. Dire cette dissemblance sera donc peut-être découvrir cet intérêt et noter en quoi ils se séparent l'un de l'autre, mieux suivre par quels chemins différents chacun d'eux se rapproche de la Nature, tout en restant lui-même, de son côté.





EN QUOI ILS SE SÉPARENT

○

Fragonard est le type du « déraciné ». C'est un de ces Méridionaux qui estiment que le Midi mène à tout pourvu qu'on le quitte et qu'on n'y remette jamais les pieds. Il quitte Grasse dès l'âge de quinze ans et ne s'avise qu'il y a de beaux bois d'orangers dans son pays natal que lorsque son pays d'adoption se couvre des « bois » de la guillotine. Sa peinture est aussi peu provençale que sa vie. Il faut être entièrement dominé par la hantise de la « race » et du « milieu », comme la critique contemporaine, pour y retrouver des traces du tempérament ou de la nature du Midi. Ses arbres hauts, plafonnants et croulants, sont des arbres du Nord. Ses effets de feuillages bleuissants à de très faibles distances sont des effets des pays de brumes. On les observe en Angleterre ; ils sont inconnus en Provence. Watteau, qui était Flamand, les a peints et Fragonard a regardé l'azur de Watteau plus que celui de la Méditerranée. Ses personnages mêmes sont moins méridionaux que ceux de Watteau : ils

parlent moins avec les doigts. Déraciné, jeune, de sa patrie, il l'est aussi, vieillard, de son idéal. Il imite les Hollandais, puis Vien. Il traverse la Terreur masqué d'oripeaux spartiates ou phrygiens, lui qui avait manié le loup d'Arlequin, le béret de Mezzetin et la guitare de Scaramouche, qui avait paru habillé de satin, de soie zinzolin, de dentelles. Déguisé en « homme de la nature », tantôt plantant des peupliers, tantôt la main tendue pour prêter des serments, non plus à l'Amour éphémère, mais à des constitutions auxquelles il ne comprend rien et qui durent moins encore, le pauvre homme finit par peindre en grisailles des *Sénats assemblés pour écouter des oracles* ou des *Prêtres offrant un sacrifice devant le Temple de Janus*!... Il se renie...

Chardin est un autochtone, au contraire, qui pousse dans le terroir des racines de plus en plus profondes. Il ne bouge de Paris. Au début, il peint si bien selon la manière hollandaise que les membres de l'Académie s'y trompent ; mais, peu à peu, à mesure qu'il grandit, il devient davantage un Chardin. Il meurt, ayant produit un fruit auquel on en comparera beaucoup d'autres, mais qui, lui, n'aura pu être comparé à rien.

Les deux maîtres diffèrent autant par le métier que par l'âme. Chardin travaille lentement, posément, revient sans cesse sur ce qu'il a fait, se cache pour peindre et ne laisse sortir de son atelier ni dessin, ni esquisse, ni recette. Il se borne à dire parfois que « le travail lui coûte infiniment », ou que la peinture est « une île dont il a côtoyé les

bords ». — Fragonard travaille avec furie, devant ses élèves dont il retouche les miniatures, jette à tous vents ses esquisses, ne peut jamais attendre que les dessous de sa peinture soient secs pour peindre par-dessus, n'a pas honte de sa facilité, écrit au dos d'un portrait : « peint par Fragonard en 1769, en une heure de temps »!

L'œil de l'un ne s'est pas du tout formé comme l'œil de l'autre. Chardin part de la nature morte et arrive, peu à peu, à la nature vivante. Il commence en observant des choses sans anatomie, sans ressort interne, sans mouvement spontané : une bassine, une bouteille, un fruit, c'est-à-dire ce qui se meut, s'étudie, se fabrique et se dessine par l'extérieur; et voici qu'il aboutit, longtemps après, à la figure humaine, c'est-à-dire à une chose, au contraire, dont la structure interne soutient et détermine tout le dessin. Dans la nature morte, le mouvement et par conséquent la science du mouvement, et par conséquent aussi le trait initial du dessin va *du dehors au dedans* des choses; dans la nature vivante, il va *du dedans au dehors*. De là, une conséquence notable.

Regardez à l'arrière-plan du tableau de la *Pourvoyeuse* : cette ménagère qui rentre à la cuisine embarrassée de deux gros pains et d'un gigot, et qui se décharge des uns sur une armoire en laissant pendre l'autre au bout de sa main droite. Dans cette arrière-cuisine que nous apercevons par la porte ouverte, il y a une fontaine de cuivre et une dame, peut-être la maîtresse de la maison, en fourreau, qui s'en va. Laquelle est la fontaine,

laquelle est la dame, c'est ce qu'en vérité, seul un examen attentif permet de dire. Car elles paraissent aussi dénuées et aussi incapables de mouvement l'une que l'autre.

Fragonard, lui, part tout de suite de la nature vivante et il ne s'astreint jamais à bien regarder ce qui ne remue pas. Il est formé au dessin par l'étude du mouvement dans la rue, au bal, au spectacle, à la promenade ; il saisit le secret ressort de chaque inflexion et sait jeter un corps humain en toutes sortes de divertissantes postures. Aussi ne résiste-t-il jamais au désir de le faire voir. Regardez, en effet, la *Poursuite*, les *Souvenirs*, les *Hasards de l'Escarpolette*, l'*Abandon*. Non seulement les roseaux, les arbres, les eaux, les rideaux, les étoffes se meuvent, mais les groupes de pierre et de marbre, les Éros et les Dauphins jouent leur rôle actif, ne peuvent se résigner à l'inaction et se trémoussent comme tas de mioches.

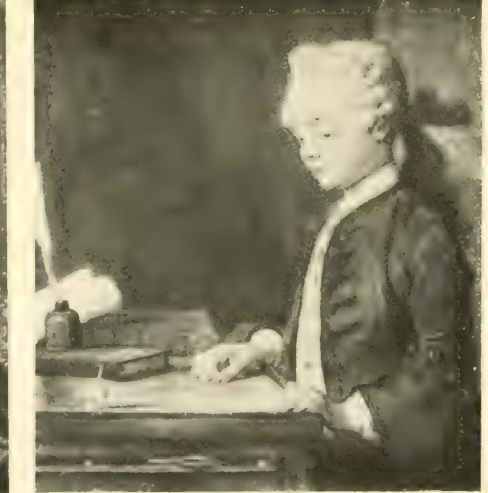
Partout s'observe cette différence entre les deux sortes de dessins. Tout ce qui a posé et a posé longtemps devant Chardin est impeccable. Mais ce qui n'a fait que traverser sa toile, comme le chat par exemple, est manqué. Ses chats sont empaillés, ses perroquets aussi. Ils ont beau allonger la patte ou le bec, les huîtres ou les fruits n'ont rien à craindre. Ses singes sont vivants ; seulement ce ne sont pas des singes, mais des gens. Voyez maintenant les petits chiens de Fragonard. Voyez la distance qu'il y a entre le *Chat amateur d'huîtres*, et le Pyrame du *Billet doux*, sentinelle avancée des secrets de sa maîtresse, prêt à aboyer si vous

approchez. Ses plus petits acteurs remuent, tandis que la figure vivante de Chardin, manifestement née de la nature morte, est frappée d'immobilité.

Comme les deux artistes savent fort bien quel est au juste point leur fort, toutes les figures qu'ils traitent y sont ramenées. Celles de Chardin sont régies par la loi du moindre effort. Celles de Fragonard se prodiguent en activités inutiles. Les gens de Chardin, les coudes généralement posés sur les genoux ou sur une table, mesurent exactement leurs gestes à l'objet qu'il se proposent. Cela leur donne un air de sérieux, d'application à leur tâche, et d'ordre qui, même lorsque cette occupation n'a rien d'austère, comme de bâtir un château de cartes ou d'enfler des bouteilles de savon au bout d'une paille, fait penser à quelque devoir professionnel. Pratiquement ou plastiquement, cet air de sérieux tient à ce que tous les mouvements des figures de Chardin sont en *flexion* et que les gestes en flexion évoquent nécessairement des âmes en réflexion. L'expression psychologique dans une attitude est en raison inverse du carré des distances du centre de la figure à la périphérie des membres, si la tête est à sa place normale, c'est-à-dire plus haut que les pieds. C'est là une loi qui régit les attitudes et les inclinaisons en apparence les plus libres. L'artiste ne peut pas plus y échapper que la plume la plus folle ne peut échapper à la loi de la gravitation, ni le lévrier le plus agile bondir hors de son ombre. Vous l'observerez ici, continuellement, en comparant les gestes en *exten-*

LES GESTES EN EXTENSION ET EN FLEXION







CHARDIN. — L'ENFANT AU TOTON

sion de Fragonard avec les gestes en *flexion* de Chardin. Celui-ci, sans le vouloir, peut-être sans le savoir, en a donné une illustration rigoureuse. Aucun de ses gestes n'est développé pour sa grâce ; aucun ne tend à nous montrer mieux une belle taille, une belle main, un jeu de torse, d'épaule ou de col : tous tendent à effectuer leur besogne. *Age quod agis*, semble être leur devise.

Que font au contraire leurs contemporains, les gens de Fragonard? Rien du tout que montrer qu'ils sont jeunes, bien portants, ardents, sensibles au plaisir, bien découplés, et remuants comme s'ils avaient le diable « emmy le corps ». Ils jouent à tout ce qu'ils font. Ils jouent à l'amour comme au reste et ne le prennent pas davantage au sérieux. Ce n'est pas la chose qu'ils font qui les distingue surtout des gens de Chardin : c'est la manière dont ils la font. Car jouer au toton, par exemple, n'est pas un acte d'une haute portée sociale, ni l'abandon en amour une heure d'agréable divertissement pittoresque. Ce toton, chez un autre que Chardin, pourrait être une scène de délassement ou de frivolité ; grâce à l'exacte mesure du mouvement, à la détermination rigoureuse de l'attitude utile, c'est un tableau de calme et de recueillement à ce point qu'on croit entendre sur la table le vrombissement d'un coléoptère. L'*Abandon*, chez un autre que Fragonard, pourrait être une scène tragique. Grâce au gracieux geste de l'abandonnée, aux mouvements du Cupidon de la colonne, à la fête luxuriante de la Nature qui l'entoure, ce n'est même pas une scène de mélancolie.

Faut-il s'en plaindre? Les périphrases, en art comme ailleurs, si elles ont le tort d'affaiblir une idée juste, permettent de présenter les scènes les plus osées comme des harmonies de jolies attitudes indifférentes, en un ballet habilement réglé. Cette imprécision et cette redondance rendent tolérables chez Frago des scènes comme le *Nouveau modèle* ou l'*Escarpolette* qui, définies, avec l'application de Chardin, seraient choquantes. Ses gens gambadent en poussant le verrou d'une porte; ils gambadent en ouvrant une armoire, où le personnage qu'ils y trouvent prend si peu sa situation au sérieux qu'il se tient à quatre pour ne pas gambader aussi. La fille poursuivie, dans la *Poursuite*, ne fuit pas, mais montre le mieux qu'elle peut ses bras et sa taille. Le poursuivant ne poursuit pas, mais fait le plus joli geste qu'il a su trouver dans son répertoire pour offrir des fleurs. Que dire des *Gimblettes*? Personne voulant réellement donner à manger à son chien s'avisa-t-il jamais d'une périphrase myologique aussi compliquée? Seul, le *Penseur* de M. Rodin nous offre, dans l'art moderne, une telle disproportion entre l'effort et le but! Regardez la scène fameuse du *Verrou* : ce verrou n'est mis si haut dans la porte que pour montrer comment les acteurs de Frago savent bien se dresser sur la pointe du pied. Aussi est-il peu d'attitudes qu'ils puissent garder longtemps. Les mieux venues sont les plus brèves. Les mieux liées se dénouent. On n'évalue pas à plus d'une seconde la durée des poses dans les *Hasards de l'Escarpolette*, tandis que les hôtes de Chardin en

réussissent que les gestes qui durent et peuvent garder indéfiniment ceux qu'ils font.

Même contraste dans la couleur. Chacun d'eux parcourt bien à l'occasion toute la gamme colorée, mais Chardin ne réussit pleinement que lorsque sa dominante est une couleur froide, à un bout du spectre solaire, — et il va jusqu'au gris lavande, et Fragonard lorsque c'est à l'autre bout, une couleur chaude, — et il touche au cramoisi. Chardin peint dans un rayon d'argent, Fragonard dans un rayon d'or. Chardin fait ses harmonies par des mélanges sur la palette et par des superpositions sur la toile, des glacis. Fragonard obtient les siennes de la même sorte, sans doute, mais aussi, par des juxtapositions de tons quasi purs, par des traînées de pâtes et par le mélange optique. Tous les deux tiennent avec raison que les ombres mêmes sont des couleurs, mais Fragonard fait de prime abord l'ombre avec cette couleur même, et Chardin l'ajoute après coup par-dessus, laissant voir le premier ton par transparence. Il l'a dit à Cochin qui l'a transmis à Belle fils, et bien qu'on puisse faire ainsi et ne point faire du tout un Chardin, il est probable qu'en effet quelque chose de sa facture tient à ce procédé. Tous les deux se servent beaucoup de stil de grain d'Angleterre (ou laque jaune de nerprun), mais Chardin l'emploie seulement en glacis superficiels pour accorder les teintes, et Fragonard, au contraire, dans les dessous, en guise de bitume, pour faire chanter et *blondir* sa couleur. Fragonard, enfin, au rebours de Chardin, met des accents partout : il pince

jusqu'au sang, il pique, çà et là, les chairs; il divise sa lumière, avive et secoue continuellement sa matière. En le faisant, il est autant et peut-être plus coloriste que Chardin, mais moins particulier. Il marche d'un bout à l'autre de sa vie entre deux anges, un mauvais ange : Boucher; un bon ange : Watteau. Chardin ne chemine à l'ombre de personne. La qualité de ses blancs qui ne sont jamais blancs, de ses gris qui sont de toutes les couleurs, — voir sa *Table servie*, — de ses noirs dans l'ombre, de ses tons de framboise éteinte, de brique usée ou de pomme mûre, de ses bleus passés, brisés, près de n'être plus, de ses ombres violâtres touchant au *gris lavande*; le tranquille éclat de ses bleus-gris lumineux comme la plume du *goura couronné*, — voir ses raies ou sa *Pourvoyeuse*, — ne se trouvent que dans sa boutique. A peine un ou deux Hollandais en faisaient-ils commerce, mais il n'avait pas vu leurs meilleurs ouvrages, et, à coup sûr, il les dépasse en chimie insidieuse et en apparente simplicité.

Je dis « apparente », parce que l'homme aux grosses lunettes est un faux bonhomme qui ne peint pas franchement du tout. Mais la simplicité de son décor est réelle. Il vous montre toujours un costume qui a existé, qui a été taillé, et solidement cousu pour durer, qui a peiné, qui s'est usé, froissé, fripé, cassé, qui a vécu, qui a tant bien que mal accommodé un être humain capable de joie et de tristesse. Fragonard imagine un costume de fantaisie, souvent emprunté à la Comédie italienne ou à la cour des Valois, que le peintre a drapé lui-

même, qui est tout neuf, que l'acteur vient de mettre et qu'il va ôter, une fois sa pirouette finie, qui ne tient à lui que par des ficelles. Défroque de théâtre ou d'atelier, toujours neuve et toujours anachronique, elle n'a jamais le pli de la fonction, mais seulement le chiffonné du travesti.

Regardez le tableau de la *Gouvernante* : la bonne dame assise en train de vergeter le tricorne du petit garçon, debout, prêt à partir pour l'école. Vous reconnaissez la cornette de la bourgeoise au XVIIe siècle, la guimpe, la robe de laine retroussée sur la jupe, le tablier. L'enfant a l'habit à paniers, les manches en bottes, la touffe de cheveux serrée en catogan. Chez la jeune fille du *Volant*, vous reconnaissez pareillement la cornette en papillon et cet étrange *corps* en forme de gaine où l'on croyait indispensable d'emprisonner les tailles enfantines pour qu'elles ne gauchissent. Dans la *Petite fille aux Cerises*, vous retrouvez ce détail de la toilette et les petites engageantes aux manches qui vous montreront une fois de plus que le XVIIIe siècle habillait les petites filles comme leurs mères et n'avait pas imaginé que l'enfant fût digne qu'on lui dédiât un costume spécial. Chez Fragonard, sauf dans le *Billet doux* où l'on reconnaît le bonnet à la laitière et les manches en éventail, on perdrait son temps à identifier les modes du temps. Elles n'appartiennent qu'à une époque : l'époque du pittoresque, qu'à un pays : l' « isle de Cythère ». Parfois, comme dans *les Visites à la nourrice*, on pourrait se croire au XXe siècle. Les actions de Chardin se passent dans un temps

très défini ; celles de Frago sur la scène de tous les temps.

Cette scène tient du théâtre et du parc abandonné. C'est un décor d'opéra qui tend à redevenir sauvage, comme si, tout d'un coup, aux yeux stupéfaits du public, les portants se mettaient à croître, les coulisses à se refermer, le gros arbre qui sert de boîte à lettres aux amoureux à pousser de nouvelles branches du côté du soleil. Un vent d'orage souffle sur toute cette féerie décorative et en fait la complice de l'intrigue humaine qui s'y noue. Les grands arbres étendent la bénédiction de leurs bras chargés de feuillages sur les amoureux qui passent. Le soleil traîne et accroche et déchire à toutes les aspérités ses falbalas d'or. Les ruines s'écroulent juste où il faut pour que l'Amour s'y pose. Les orages malins gonflent les paniers et les robes. Les escarpins quittent le bout des pieds. Les coiffes quittent les têtes. Les statues font des signes de connivence et de prudence aux cervelles qui tournoient, et pour cacher au monde le mystère frivole et tendre qui s'accomplit, les lourds jets d'eau montent et foisonnent comme des arbres, tandis que, du haut du ciel, les arbres profus, nombreux, plafonnants, s'écroulent et retombent, masse par masse, comme des cascades qui n'arriveraient jamais à toucher le sol...

Dans ses scènes d'intérieur c'est la poésie de la bohème. Tout est sens dessus dessous. L'orage qui, dehors, fauchait les roseaux, envahit le logis le mieux clos. Le vent feuillette les partitions. Les gros fauteuils ventrus tombent lourdement sur le

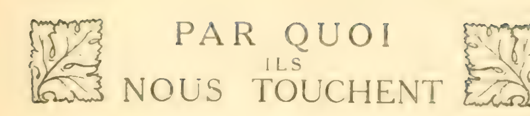
dos; les danseuses tourbillonnent en l'air au bout des bras de leurs danseurs, les cheminées fument et tout le monde se renverse; les portes s'ouvrent ou les fenêtres pour laisser passer des têtes indiscrètes d'enfants ou d'ânons; des rafales d'amours passent; des colombes volent, des chiens aboient. Il traîne toutes sortes de choses par terre et les planchers ne sont pas mieux balayés chez Frago que chez Greuze. Tout se dégrafe et se dénoue. Le soleil lui-même a l'air d'un jongleur entré par une lucarne, qui cabriole, se cogne partout à tort et à travers et fait aux plus vénérables personnes des pieds de nez.

Tournez-vous vers Chardin : nouvelle antithèse. Chaque intérieur est sobre, en bon état, bien tenu. On sent l'ordre et la régularité. Chacun y est toujours chez soi, non chez les autres. Il pense évidemment, comme ce philosophe du XVII[e] siècle, que si chacun restait dans sa chambre, la moitié des maux de l'humanité serait évitée. Le titre d'un de ses tableaux : les *Amusements de la vie privée*, est tout un programme. Le soleil même, en entrant chez lui, se fait réservé, discret. Il suit sagement le chemin tracé par les barreaux de la fenêtre, se pose sur l'épaule ou sur le front, salue les principaux personnages et le siège de la pensée, ne dédaigne rien des choses utiles, honore le dévidoir, la pelote, la cafetière, l'applique au coin de la cheminée, le métier à tapisserie, mais ne glorifie rien qui ne soit signe de labeur, d'économie, d'ordre ou de vigilance. S'il était une poésie de la fourmi, on l'éprouverait ici. Mais on sait qu'en France nous

avons décidé, une fois pour toutes, qu'il n'y a de poésie que chez les cigales.

A toutes les époques, même quand Chardin et Fragonard ne sont point là pour l'observer, il y a en France ces deux nations, dont l'une a, sans doute, été créée par Dieu pour divertir l'étranger, et l'autre pour le surprendre : telle une musique étourdissante et fantaisiste empêche d'entendre le pas sourd d'une armée. L'étranger qui passe voit la France qui est folle. L'étranger qui demeure découvre la France qui est sage. Celui qui l'observe dans son art considère, chez un grand artiste, cette fête et cet esprit, ce mouvement et ce bruit, ces chamarrures et cette cavalcade comme l'image de la France : il n'a pas tort. Chez un autre il estime cette vie intime, silencieuse, régulière, la plus fréquente : il a raison. Aucune de l'une et l'autre vision n'est fausse. Mais la vérité n'est faite que des deux.





PAR QUOI ILS NOUS TOUCHENT

Pourquoi cette vérité nous plaît-elle si fort à entendre aujourd'hui? C'est pour la manière dont elle est dite. C'est que les deux témoins ont justement les qualités que nous demandons aujourd'hui à l'historien : le goût de l'observation et le don de la vie. Le plus libre des deux est sans doute Fragonard. C'est l'impressionniste du XVIIIe siècle. Regardons le *Pacha*, le portrait de la *Dame aux perles et au petit chien*, qui est la sœur du peintre, le *Billet doux*, les *Marionnettes à Saint-Cloud*, le *Portrait de Diderot*. Nous y voyons le sacrifice de la ligne à la couleur, la vive coloration des ombres et jusqu'à un certain point, la division du ton, qui sont les trois caractéristiques de l'Impressionnisme. Nous les voyons jointes à quelque chose d'assez moderne aussi : l'esprit du geste, dégagé, non pas toujours de toute affectation, mais du moins de toute pompe. Nous les voyons, enfin, exprimant toute chose avec peu de matière, en des touches très apparentes, comme la récréation d'un magicien ou

d'un jongleur, qui opère sous nos yeux, entouré par la foule, sans truquage ni double fond. « Comme c'est simple! » est la réflexion qui vient à l'esprit de tout le monde et il semble qu'il n'y ait qu'à prendre la brosse pour en faire autant. Encore est-il à peine besoin d'un outil ni d'une couleur, car devant ses lavis surtout et ses sanguines, devant *S'il était aussi fidèle!* par exemple, tout de suite vient aux lèvres le mot, qui est le grand éloge de notre temps : « C'est fait *avec rien*! » Ce « rien » évoque un monde de sensations et ces sensations se continuent en pensées.

Toutefois, c'est lorsque son œuvre est faite de *quelque chose* que Fragonard est le plus grand. Regardez les *Marionnettes*, reproduisant la moitié du grand tableau *la Fête à Saint-Cloud*, mais comme le souvenir ou le désir imagine un spectacle banal, c'est-à-dire infiniment plus beau! Le soleil en est le grand metteur en scène, le soleil déclinant, dont les rayons obliques, traversant les atmosphères poussiéreuses et vus par transparence, colore chaudement et discrètement à la fois tout ce qui se trouve sur son passage, — comme un roi distribue des faveurs et la gloire. Nous le voyons passer là-bas, du côté des jets d'eau, des marchandes de frivolités, de la foule aux belles toilettes, enflammant tout de son regard. A sa vue tout change, tout grandit, tout se fond dans une apothéose. Ce ne sont pas des brimborions qui pendent à l'étalage, mais des gages d'amour. Ce ne sont pas des badauds qui tournent autour des bassins, mais des demoiselles élues aux destinées immortelles, attendant des

cygnes et des Dieux. Ici, tout près, les groupes végètent dans l'ombre. Mais voici que par une sorte d'œil-de-bœuf, ménagé dans l'architecture du feuillage, le soleil envoie un de ses rayons en reconnaissance. Aussitôt, tout flamboie. L'arbre effondré sous le poids des parasites d'en bas et d'ailleurs étêté par la foudre, ouvrant ses bras courts et tout penché en avant, reçoit ce rayon en plein cœur. Le rayon touche aussi le théâtre forain, le ventre du Polichinelle qui y culbute, va fouiller les masses épaisses du feuillage, va réveiller un vieux buste de marbre qui dormait sur son haut socle et, frisant tout autour de lui les feuilles, lui compose une éphémère auréole ; il tire de l'obscurité les têtes écarlates des fleurs des massifs ; il distribue encore avant de se retirer quelques faveurs aux lierres qui grimpent et aux aristoloches qui retombent, crible les profondeurs secrètes du parc, et après avoir teinté de blond vénitien les chignons et les cheveux fous, décrit, autour des têtes rieuses des spectatrices, sur l'ombre azurescente des jets d'eau ou smaragdine des futaies, le nimbe d'or des parasols...

Et maintenant, qu'a pour nous plaire l'art de Chardin ? Il existe, de lui, une grande nature morte représentant divers instruments d'art ou de mathématiques, groupés autour d'un *Mercure* de Pigalle. Ce tableau passe pour avoir été cédé à un brocanteur en échange d'une planche, par un savetier qui s'en servait pour se défendre les pieds du froid dans son échoppe. Comment répond-il si bien aujourd'hui à notre sentiment d'art ? C'est qu'aujourd'hui, nous ne demandons pas à un artiste, pour être émus, le

déploiement, dans son œuvre, de toutes les ressources de la peinture : nous lui demandons seulement de ne point traiter à la légère l'objet qu'il a choisi, si humble soit-il.

Chardin en choisit de très humbles et non pas sans raison. On raconte qu'un jour, se trouvant avec son ami le peintre Aved, qu'il a peint sous ce titre : *le Souffleur*, une dame entra qui voulait, d'Aved, son portrait jusqu'au genou, et qui lui offrait pour cela quatre cents livres. « Aved, disent les Goncourt, trouve la somme trop modique et refuse; Chardin, habitué à des prix plus modestes, insiste auprès de lui pour qu'il ne laisse pas échapper cette occasion, disant que quatre cents livres sont toujours bonnes à gagner. « Oui, dit Aved, si un portrait était aussi facile à faire qu'un saucisson! » Chardin, à ce moment-là, était justement occupé à peindre sa *Table servie* qui est fameuse : une nappe blanchâtre, un broc et une bouteille dans un seau à rafraîchir, deux verres, l'un renversé et l'autre où tremble un rubis liquide, un couteau et, précisément, dans un plat d'argent, le saucisson vilipendé par Aved... Piqué du mot de son confrère, Chardin prit une grande résolution : il abandonna la nature morte, et du coup devint un maître peintre de figures.

Quelle que soit l'authenticité de cette réponse, et quelque démenti que Chardin ait pu lui donner, Aved avait tout à fait raison. Il n'est pas un artiste qui ne sache qu'il est infiniment plus hasardeux de chercher la vie et la ressemblance d'une figure de jolie femme que celles d'un saucisson.

Une nature morte, c'est un tableau d'objets qui attendent et qui ne sont pas dans la lumière diffuse. Ce sont des choses qu'on pose soi-même et qui gardent indéfiniment la pose, qu'on éclaire soi-même, et qu'on peut éclairer toujours de la même façon. Ils n'ont que les reflets qu'on veut qu'ils aient. Il est vrai que les pattes, le poil, les plumes des modèles *retour de chasse*, ont des « retraits », et que les légumes aqueux fondent jusqu'à ne plus être que des fils ; mais ce sont là petites difficultés, car il est aisé de renouveler le modèle. L'artiste est maître de son décor, il est l'impresario de sa troupe, comme dans nul autre genre. De plus, la nature ne peint jamais plus d'un point de la même couleur, tandis que l'homme peint ou crée un objet de la même couleur : une assiette, un gobelet, une nappe, un chaudron peuvent être, sur toute leur étendue, de la même couleur foncière. Elle sera modifiée par la lumière, mais il est maître de la lumière, par les reflets, mais il est maître des reflets : du minuscule incendie allumé sur un gobelet par le feu d'une pomme et de la tempête dans un verre d'eau déchaînée par un rayon.

Faire cela et le bien faire comporte des labeurs singuliers et aussi de singulières joies. D'abord, on prend le temps d'admirer tout ce qu'il y a de poésie et de reflets du monde dans ces humbles microcosmes. Les Goncourt, dans leurs pages d'ailleurs si belles sur Chardin, écrivent ces lignes extraordinaires : « Jamais peut-être l'enchantement de la peinture matérielle *touchant aux choses sans intérêt*, les transfigurant par la magie du rendu, ne

fut poussé plus loin que chez lui. » C'est la réédition du mot étrange et bien peu esthétique de Pascal. Choses sans intérêt! Pour qui? Assurément pas pour un peintre. Il suffit qu'il les regarde pour y trouver autant de jouissances qu'à un glacier et parfois autant d'enseignement. Dans le creux d'une bassine de cuivre, il voit tout le mystère de la réfraction des couleurs et de la lumière, et dans un potiron entr'ouvert sous le jour frisant tout allumé par le soleil, plus d'ors que n'en avaient le carrosse et les laquais de Cendrillon tirés par la fée de la citrouille magique. Un verre à boire, selon ses épaisseurs diverses et son entourage, est ici opaque, là transparent, et à un autre endroit translucide : il l'invite à observer toutes les teintes diverses que prend un même corps selon qu'il renvoie la lumière, par transparence ou bien par réflexion et à jouir d'une infinité de phénomènes, aussi bien que s'il les observait à la voûte du ciel.

Est-ce un fruit qu'il a posé sur la table? Il suffit qu'il le regarde, l'isole, oublie que la terre en produit des millions de semblables et toute la vulgarité de ce fruit disparaît, car il n'est vulgaire que parce qu'il est abondant. Chaque fruit ainsi élu par l'artiste est le premier fruit aperçu dans le Paradis terrestre. Chaque raisin est celui qui se balançait sous la perche des deux porteurs du pays de Chanaan. Chaque pain est aussi précieux que le pain de proposition placé sur la table d'or par une tribu d'Israël. Si c'est une fleur, c'est la fleur, donnée pour la première fois par la main aimée : elle est aussitôt unique et c'est comme si toutes les fleurs

de la même sorte n'avaient jamais été. Le poète n'est pas nécessairement un guide qui vous mène dans un pays inexploré; c'est aussi celui qui vous fait mieux voir le jardin où vous avez toujours vécu. Quand Chardin applique religieusement toute son âme à une poire ou à une bouteille, il ne transfigure pas; il n'idéalise pas : il regarde. Il voit l'arc-en-ciel que met le soleil dans le moindre jet d'eau. Il lui suffit de tout poser dans le jour convenable et l'âme de ces « choses sans intérêt » livre son secret.

La poire, par exemple, qu'il met presque toujours sur le bord de sa table, est le plus typique de ces fruits d'arrière-saison dus au long travail d'un arbre noueux, d'un bois dur, d'une branche torse et souffreteuse. Les teintes en sont atténuées, fondues, discrètes. Les gris y dominent. L'aspect en est triste et sent déjà l'hiver. Vous ne trouvez presque jamais Chardin en extase devant les fruits de l'été, les rouges criards et canailles des cerises, la pourpre monochrome, épaisse, des framboises, des fraises, des groseilles, l'éclat de ces premiers dons du soleil, sans reflets, sans finesse et sans pénétrant parfum, sans enveloppe, sans mystère, d'une teinte uniforme et nullement nuancée. Ces fruits rouges que la nature bâcle en quelques jours, ces grossiers rubis dont les arbres sans architecture ou les verdures sans évolution se couvrent comme de joyaux à bon marché n'ont presque aucune valeur pour un œil de peintre, comme ils ne dégagent, quand on les ouvre, aucune pénétrante odeur. Mais quand vient l'automne, paraissent les fruits longuement

préparés par la terre pierreuse et par le tronc noueux qui a souffert : les pêches, les poires, les pommes. Ils n'ont pas encore l'écorce dure et défensive, la teinte sombre des fruits de l'hiver, mais ils s'enveloppent déjà d'un voile nuancé, et mesurent la pourpre et l'aventurine de leurs robes. En même temps, ils répandent le plus subtil, le plus pénétrant et le plus persistant des parfums. Comme ils sont le dernier présent des beaux jours, ils en sont le plus durable. Leur éclat qui ne se révèle pas à la foule, comme des lanternes dans des branches, mais se fond avec des feuilles devenues, à l'automne, elles-mêmes éclatantes, ravit le peintre et leur saveur complexe enchante le gourmet. Ils renferment plus de sucs du ciel et de la terre que tous les fruits qui les ont précédés, et, à travers les jours sans couleur et sans chaleur de l'hiver, ils conservent aux hommes l'or, la caresse et le bienfait des chauds soleils. Peut-on dire, en vérité, que ces modèles de Chardin soient des « choses sans intérêt »?

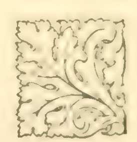
Mais prenons un objet plus humble encore, de la fabrication la plus vulgaire et de l'usage le plus commun : une bouteille. Avant même d'avoir été peinte par Chardin, pour qui donc serait-ce « une chose sans intérêt »? Pour l'œil et la sensation de la lumière? Pour l'âme et le sentiment de l'humanité? Mais regardons-le, seulement un instant, le flacon de l'ancienne France, fermé et cacheté comme un message du passé aux générations futures par des mains qui tinrent peut-être le mousquet à Malplaquet ou à Fontenoy! Ce n'est pas le maigre flacon

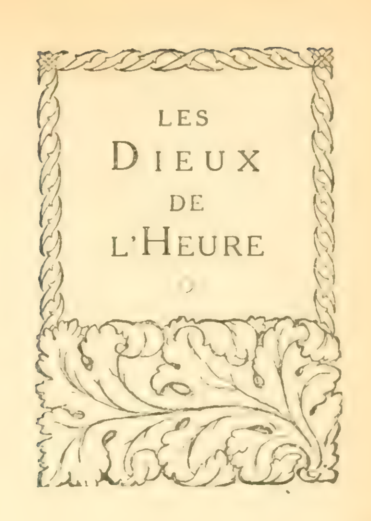
de verre clair, sans mystère, sans âme, au long col septentrional, qui, aujourd'hui, secouée dans les filets des wagons ou des « limousines », porte indifféremment tous nos pâles breuvages, correcte et géométrique, semblable exactement à des millions d'autres sorties du même moule, — sans un trait individuel, sans un souvenir. C'est ici la vieille bouteille française, pansue, mal coiffée, la « bague » mise de travers, toujours une épaule plus haute que l'autre, dissymétrique à plaisir, faite d'une pâte trouble, épaisse, à peine translucide, et qui ne livre pas, d'abord, son secret. Vénérable et comique, avec sa petite collerette portant son nom et son âge, fière de sa vieillesse, fière de son terroir, cachant, aux cavités ombreuses de son cristal, la vertu des soleils éteints et des comètes disparues, elle annonce aux hommes ce qui ne se fait pas en un jour et ce qui ne se fait pas n'importe où, mais ce qui demande la collaboration des années et d'un coin de terre choisi. L'ouvre-t-on, voici que remonte des profondeurs du passé le parfum subtil et pénétrant des automnes. Voici que jaillit devant les yeux le rayon qui fit mûrir les grappes et que tinte aux oreilles le chant des vendangeurs, endormis maintenant au pied des côteaux, qui ont cueilli pour nous ce talisman des anciens jours. Voici l'évocation sans artifice des plus éphémères visions du passé! Pour conserver les images, nous avons bien inventé la photographie, — mais quel pauvre soleil! Pour fixer les chants, le phonographe, — mais quelle pauvre musique! Pour garder les parfums des fleurs, les « essences », — mais quel pauvre « bouquet »!

La vieille bouteille toute fruste, faite seulement d'un souffle et de cendres, — comme l'homme même, — est une moins savante machine, mais elle conserve les choses avec toute leur poésie. Gardienne des soleils qui se sont éteints, des chants qui se sont tus, des parfums qui se sont envolés, elle transmet mystérieusement aux cœurs des vivants la force et la joie, la chanson et la gaieté des cœurs qui ont cessé de battre. Comme la messagère classique des naufragés d'autrefois, elle apporte aux jeunes hommes debout et prêts à partir sur les rivages de la vie, le nom du lieu et du jour où elle fut confiée à l'océan des âges par les générations englouties. Elle leur enseigne le respect des aïeux et le culte du terroir. Elle les fait songer à deux choses : à la Race et à la Patrie. Aux esprits cultivés, son témoignage peut sembler superflu ; mais souvenons-nous que des millions d'hommes, peu entraînés à réfléchir, n'ont jamais songé au bienfait de la tradition ni au mérite du sol que dans le moment où ils ont débouché une vieille bouteille. Et c'est là un de ces modèles de Chardin que les Goncourt appellent « choses sans intérêt » !... C'est, là, un de leurs prétextes de définir l'art une « transfiguration » ! Non ! Il n'était nul besoin de la « transfigurer » cette bouteille, non plus que de transfigurer cette poire ou cette pêche, ou cette vieille faïence pour en faire un objet de repos pour les yeux et de méditation pour l'esprit. Il suffisait de la peindre, mais de la peindre comme elle l'est chez Chardin : sans éclat inutile, sans entourage absorbant et avec toute sa densité, sa profondeur,

son mystère translucide et noir. Faire les choses comme elles sont : c'est là tout le miracle !

Ainsi, le miroir que tient Fragonard reflète la fête et le rêve du XVIIIe siècle ; celui que tient Chardin reflète sa vie obscure et sa réalité. L'un fait dire : Comment pourrais-je le voir ? C'est une région à peine entrevue, qu'on soupçonne possible, mais où l'on n'a jamais pu pénétrer. L'autre montre des pays si familiers qu'on les a toujours habités sans jamais y prendre garde. Il fait dire : Comment n'ai-je pas su le voir ? C'est la fenêtre où l'on a négligé de s'accouder. C'est l'âme près de qui l'on vit depuis des années sans avoir soupçonné son trésor, ni respiré son parfum. C'est le vieux mur sur le chemin où l'on passe tous les jours, incrusté d'émeraudes, de topazes, de lapis-lazuli, que jamais l'on n'a discernés. Un homme vient et nous les fait toucher du doigt et nous les voyons désormais étinceler au soleil. La magie et la puissance de la révélation ne sont pas moindres chez l'un que chez l'autre ; chez l'artiste qui réalise à nos yeux un désir confus de notre âme et chez l'artiste qui incline notre âme vers ce qui, depuis longtemps, est réalisé à nos yeux. Et l'on doit unir dans la même gratitude ces deux bienfaiteurs : celui qui fait voir ce que l'on aime et celui qui fait aimer ce que l'on voit.




LES
DIEUX
DE
L'HEURE



LES DIEUX DE L'HEURE



Me lumen, vos umbra regit.
(Vieille devise de cadran solaire).

Quelqu'un se rappelle-t-il, parmi cette cité universelle de 1900, aussi parfaitement disparue mais infiniment moins regrettée que la pauvre Messine, ce que fut l'ouverture du *Petit Palais*? Et le mouvement continu qui fit des peuples entiers s'engouffrer dans sa baie de cristal et de fer? Que cherchaient ces peuples? — Une pendule, répondra l'histoire, si l'histoire se soucie des mouvements de la foule, et si elle est franche. Mais l'histoire n'est pas franche et elle se divertit à donner aux curiosités humaines des causes honorables et rares que déterminent, à loisir, les esprits compliqués. Ce jour-là, en effet, on parlait d'une exhumation des trésors ignorés de nos vieilles églises et les archéologues semblaient plus fiers du coup de filet jeté dans les ténèbres de la province que s'ils eussent tiré du fond des mers les galions de Vigo. Des centaines d'épaves étaient exposées. Formes étincelantes et barbares, reflets d'émaux ou d'écailles luisantes, ossements ajourés aux couleurs d'ambre, idoles auvergnates,

inexplicables ustensiles. Devant ces montres authentiques aux yeux de carpe, aux pustules de joaillerie, l'enthousiasme des délicats fut lyrique. Mais quand on interrogeait la foule humaine qui, répandue autour des vitrines, déferlait sur ces îlots de pierres précieuses, on s'apercevait vite que ses curiosités n'allaient point là. Peu de gens avaient pensé s'amuser au *Bal des Sauvages* ou s'édifier devant la *Chasse de Sarrancolin*. On eût compté ceux qui avaient fait le voyage pour un « peigne liturgique », ou pour un diptyque d'ivoire au nom du consul Justinianus. Enfin, pour « champlevé » qu'il fût, l'émail d'une « colombe eucharistique » n'attirait que peu de regards parmi ces millions d'yeux ouverts sur ces milliers de pierreries. Ce qu'ils cherchaient tous, c'était une pendule.

C'était la *Pendule aux Trois Grâces*, de Falconet. Déjà célèbre au temps de Diderot, elle redevenait, ce jour-là, fameuse par les désirs qu'elle suscitait chez les amateurs, jusqu'au delà des mers. On parlait d'un million offert et refusé. Dans ce mot : « Un million pour une pendule ! » les gens faisaient tenir toute une esthétique. L'histoire et la légende l'enguirlandaient de leurs fleurs comme les trois petites déesses elles-mêmes. Et les foules, en défilant devant elle, s'efforçaient de comprendre ce qui la rendait si désirable et ce qu'elle révélait d'art aux initiés.

Si nous faisions comme cette foule, peut-être apprendrions-nous quelque chose.

L'horloge est de tous les engins de la science le le plus ancien et le seul qui ait traversé, sans

changer de forme essentielle, les plus belles époques de l'Art. On peut donc étudier sur elle, sans qu'aucun élément étranger intervienne, la pure fantaisie ou, si l'on veut, les pures nécessités de l'art décoratif. Son moteur, qui est le poids, est connu depuis mille ans. Le progrès qui tend toujours à diminuer le signe extérieur de nos engins ne pourrait diminuer celui-ci sans nuire à sa fonction même. On a rendu invisible la source de la chaleur dans nos maisons, invisible la source de la lumière, invisible, dans nos voitures, la source du mouvement, mais on ne peut rendre invisible la manifestation de l'heure sans la supprimer. Quand on inventa le ressort spiral, on put réduire l'âme de cet engin, mais on fut toujours obligé de donner la même ampleur à sa figure : le cadran. Ainsi l'horloge n'a pas diminué de volume nécessaire. Elle n'a pas non plus changé de forme nécessaire. Il y a une forme géométriquement nécessaire pour elle, tandis qu'il n'y en a ni pour la cheminée, ni pour la théière, ni pour le flambeau. On peut faire triangulaire une cheminée, non un cadran. On peut faire piriforme une lampe, non une horloge. Il y a dans cet objet une forme qui ne peut être éludée. Et, à part ce programme qui est inamovible, l'artiste peut tout. C'est donc bien sur le même thème de tous les temps et de tous les pays que les artistes ont travaillé, comme s'ils étaient rassemblés dans la même salle et dans le même concours, depuis le XIVe siècle jusqu'à nos jours.

En même temps, l'horloge est de tous les thèmes de l'Art décoratif celui dont l'ornementation nous

touche le plus, étant celui qu'on regarde le plus souvent. Beaucoup de gens ont oublié le dessin des meubles et la couleur des tapisseries, qui n'ont pas oublié l'horloge de leur enfance. Autant que le flambeau, plus que l'aiguière ou que la potiche, la forme de la pendule s'insinue en nous, et les heures tristes ou joyeuses que nous y avons lues ont pris à notre insu pour nous la forme des figures qui s'y sont dressées. La grâce d'un beau décor se fait donc sentir ici plus qu'ailleurs, et plus qu'ailleurs est risible la déchéance du goût. Aussi bien, est-ce là que les fantaisies les plus fines ont triomphé et que les plus insolentes se sont donné carrière. On croit généralement que le mauvais goût en ce monde, est infiniment multiforme et insondable. C'est une erreur. Il suffit pour le sonder et pour en déterminer les lois, de regarder quelques pendules et, sur elles, les Saturnes, les Parques, les Grâces, les Apollons, les Amours, tous ces dieux, toutes ces déesses, dont on fit, en divers temps, les emblèmes de l'*Imperator Rerum*. Peut-être que nous ne saurons pas mieux l'heure, mais nous connaîtrons mieux l'art de notre pays : l'art qui marque mieux que les horloges les grandes heures de l'humanité. Sur ces cadrans, nous lirons ce que le sentiment décoratif des maîtres fit pour sauver de la laideur la machine inventée par la science, pour en dissimuler la géométrie, pour en adoucir la voix, et pour en varier les aspects par la présence et par la grâce des « Dieux de l'Heure ».





LES DIEUX VERTUEUX, LES DIEUX TERRIBLES, LES DIEUX JOYEUX



Longtemps on les ignora. A l'apparition d'une merveille de la science, comme était l'horloge au XIIe siècle, le sentiment qui domine, ce n'est pas qu'il faut l'embellir, mais qu'il faut en profiter. Ainsi, de nos jours, personne ne songe à décorer un phonographe. On songe à tirer de la découverte nouvelle tous les services dont elle est capable. Émerveillé par son ingéniosité, on ne lui demande pas de beauté. Ce qu'il fallait aux contemporains du moine Gerbert, ou à ceux de Jehan des Orloges, ce n'était pas de belles figures, qui adoucissent la voix grave des heures, mais des perfectionnements mécaniques qui permissent de l'entendre mieux et d'en mieux calculer les retours : jacquemarts, automates, carillons, sphères, planètes avec leurs cercles, épicycles, cadrans secondaires marquant les jours de la semaine, les quantièmes du mois, les signes du zodiaque, les phases de la lune, le lever et le coucher du soleil ; et puis, par là-dessus,

les coqs chantant, les anges trompettant, les cerfs courant et tapant l'heure avec leurs pieds, des « piquantins » la tapant avec leurs lances, des pèlerins offrant des pommes d'or à des monstres, des cavaliers se battant en duel et se donnant autant de coups qu'il y avait d'heures à sonner, — bref tant de merveilles et qui faisaient tant d'honneur à la ville qui les possédait, que pour empêcher l'inventeur d'en aller porter ailleurs la recette, la légende veut qu'on le brûlât vif, à moins qu'on ne se contentât de lui crever les yeux.

Le sentiment qui domina ensuite, ce fut la joie : joie de savoir enfin l'heure, de pouvoir mesurer le temps mal défini jusqu'alors par les cadrans solaires, ou par les clepsydres et les sabliers. Elle éclate dans tous les attributs dont les artistes du Moyen âge entourèrent les premières horloges. Ce n'est pas alors qu'on eût pensé à leur donner pour attributs des dieux sombres comme les Parques ou le vieux Chronos, ni pour épigrammes quelques-uns des tristes aphorismes antiques sur la brièveté des jours et la fuite de la jeunesse. Ces idées ne nous sont venues que plus tard, lorsque, blasés sur les services que rendait cette machine, nous nous sommes avisés de rechercher la leçon qu'elle contenait. Dans les premiers temps de l'invention, la connaissance de l'heure fut une bénédiction. Ce fut un mystère joyeux. La Vierge, les Saints, l'Enfant Jésus, les Rois mages, telles furent les figures qu'on vit d'abord annoncer l'heure à Strasbourg, à Venise, à Iéna, à Lund, en Suède, comme à Lyon. Les dieux qui entourent le cadran

LES DEUX VERTUEUX DE L'HEURE



LA TOUR DE L'HORLOGE,
SUR LA PLACE SAINT-MARC
à Venise



sont des dieux rédempteurs. On n'y voit pas la Mort, avec sa faux prête à faucher, mais les anges de l'Annonciation, le lys à la main, prêts à crier le miracle. Dans un manuscrit du xve siècle, on voit Dieu le père, assis sur son nuage, actionnant le marteau d'une horloge, pour prévenir un cadavre qu'il est temps de quitter le cercueil. Ce que l'horloge marque ainsi, c'est non l'heure de la mort, mais celle de la résurrection. Bien loin de la mettre au milieu des sombres Parques qui en aggravaient la sévérité, ou bien des Muses et des Grâces qui en font oublier l'enseignement, le Moyen âge plaçait l'horloge parmi les Saints, dans la main des Vertus. Vous rappelez-vous le pavillon de l'Espagne, en 1900, dans la rue des Nations et ces tapisseries singulières qui semblaient non pas des tissus, des fils d'or et de soie, mais des apparitions éteintes de figures autrefois rayonnantes et comme les cendres de tableaux splendides, suspendues, par quelque procédé magique, dans les airs? Si l'on examine de près ces tapisseries, on y découvre des détails plus étranges encore. Dans l'*Histoire de la Vierge*, à la gauche du Christ couronné d'épines, voici qu'une pieuse femme, les yeux baissés, présente au Sauveur une horloge, comme s'il demandait l'heure. Et dans la tapisserie de la *Justice*, nous voyons qu'une autre femme, — fort honorée dans la composition, car elle se tient à gauche de la Justice, — s'est embarrassé les mains, pour témoigner de sa vertu, d'un binocle ou d'une lourde horloge. C'est la *Tempérance*. Il faut, pour s'expliquer son attribut, se souvenir que les longs repas du Moyen

âge n'avaient guère de terme que celui même du jour. L'instrument qui, le premier, vint avertir qu'on buvait déjà depuis quatre ou cinq heures put passer pour importun, mais assurément parut vertueux. Aussi figure-t-il, dès lors, avec honneur, dans les combats entre les Vertus et les Vices, et, grâce à son mécanisme, la Tempérance triomphe sur les miniatures des manuscrits, sur les tapisseries, et jusqu'au pied des tombes. L'idée qu'une parfaite exactitude, irréalisable autrefois, va désormais régner dans les relations humaines, amène les esprits à considérer l'horloge comme un signe sensible de la sagesse et du progrès moral. Les vers de Passerat que vous pouvez lire sous l'horloge du Palais de Justice à Paris :

> Machina quæ bis sex tam juste dividit horas,
> Justitiam servare monet legesque tueri.

reflètent bien la pensée qui avait dominé tout le Moyen âge. Devant cet engin nouveau fourni par la science, l'humanité ne demande qu'à s'instruire davantage et à se livrer au plaisir de l'émerveillement. Tels furent les premiers Dieux de l'Heure.

A la Renaissance, l'émerveillement ayant cessé, la réflexion commence. L'homme, blasé sur les services de la machine à mesurer le temps, s'avise de sa philosophie. En somme, se dit-il, s'entendre à chaque instant mécaniquement rappeler la fuite de la vie, c'est fort triste! Ce sentiment se fait jour dans les horloges où figure encore le Dieu du Christianisme. Ce ne sont plus les mystères joyeux de notre religion qu'évoque l'heure, mais les mystères

douloureux : *Vigilate et orate quia nescitis horam*, lit-on sur une horloge anglaise du XVIe siècle, qui porte la figure du Christ et les emblèmes de sa mort. Et, sur une autre, pour qu'on ne puisse pas s'y tromper : *Quælibet hora ad mortem vestigium*. C'est à cette époque aussi qu'on cisèle des montres portatives à la ressemblance d'une tête de mort, où les citations d'Horace alternent avec la Bible pour terrifier ceux que l'aiguille renseigne. Au lieu des Rois mages et des douces vertus chrétiennes qui entouraient l'heure au Moyen âge, ce sont les dieux païens, et les plus sombres, qui viennent symboliser la fuite du temps. C'est Chronos ou peut-être Saturne, le Temps qui dévore tout ce qu'il a créé, armé du sablier qui mesure la vie et de la faux qui la tranche; c'est lui qui fait le premier son apparition. Il gambade sur la tôle peinte d'une vieille horloge du XVIe siècle, où il offre les apparences à la fois sauvages et cavalières plutôt d'un diable que d'un Dieu. De l'obscure place qu'il occupe ainsi, au XVIe siècle, le vieux porte-faux s'élance, dès le siècle suivant, sur le sommet de toutes les pendules. On ne sait trop d'où il vient, ni ce qu'il y fait. Son identité mythologique est incertaine ; son rôle décoratif est multiple. Il porte une faux comme la Mort, une barbe comme Jehovah, des ailes comme un ange, et un torse puissant comme Hercule vieilli. D'ailleurs, il ne fauche jamais. Tantôt il se sert de son arme comme d'un index pour montrer l'heure sur une sphère qui tourne, comme dans la salle du trône à Windsor. Tantôt il l'agite comme un guidon à l'extrême sommet, comme sur

les horloges de Boulle, avec console et marqueterie d'écaille. Tantôt il supporte le globe céleste tout entier qui est lui-même une pendule et ressemble à Atlas. Tantôt, d'un large geste, il découvre la figure de l'Histoire. Tantôt, enfin, il a laissé choir son arme et, couché lui-même au pied du cadran, il ne s'occupe plus qu'à peser les actions des hommes dans une juste balance. Ou bien, tendre aux faibles et dur aux superbes, comme dans le cartonnier de Frédéric le Grand, à Potsdam, il foule aux pieds la tiare et la couronne et il berce un enfant. En même temps, les déesses de la fatalité se sont assises sous le cadran et se sont mises à filer les jours de l'homme. Clotho, Lachesis, Atropos redisent par leurs attitudes ce que Chronos marque par ses attributs. Ces figures, dont le XVIIe siècle poétise l'heure, s'entendent toutes pour nous en faire sentir la brièveté.

« Marche... marche... », dit le sermonnaire, et les pendules de son temps répètent le même avertissement. Le bonheur de vivre devait à cette époque paraître bien grand pour que l'idée de la fuite des jours parût à l'orateur sacré si propre à frapper les pécheurs, et, aux décorateurs de pendules, si capable d'attirer l'attention. La supplication du poète contemporain : « O Temps, suspends ton vol!... » est déjà au fond de tous ces symboles. Il semble que l'avenir ne pût apporter rien de plus beau à ce XVIIe siècle et que ceux qui l'ont connu sentissent qu'ils perdaient tout, en le perdant.

Mais, bientôt, d'autres habitants du même Olympe viennent remplacer ces fâcheux. Regardons dans

quelque grand régulateur de Caffieri, l'art qui déploya sur son sommet le galop de Pyroïs, d'Eoüs, d'Ethon et de Phlégon et qui fit croître à son pied Daphné changée en laurier par le Soleil. Regardons quelque petite pendule de Gouthière où un trait d'Éros, fait l'office d'aiguille. Voici des dieux nouveaux, toujours des dieux païens, mais des dieux de lumière, des dieux de joie, de jeunesse et d'amour : Apollon, Éros, les Grâces et les Muses. Déjà sous le grand roi, Phébus-Apollon avait disputé l'Horloge à Chronos. Souvent, sur les grandes horloges de Boulle, vous voyez le Dieu du jour chassant devant lui, en éventail, ses chevaux d'or, tandis qu'au-dessus de sa tête s'arrondit le nimbe éclatant du cadran où se tiennent les Heures dans leur émail bleu, à égales distances comme dans le palais du Soleil décrit par le poète : *positæ spatiis æqualibus horæ.* Sous Louis XV et sous Louis XVI, partout les dieux joyeux triomphent. On voit même des Bacchantes prendre, autour du cadran, la place autrefois dévolue aux *Tempérances.* Le petit Amour a dérobé au vieux Temps sa faux. Il la brandit au-dessus des cartels du XVIII[e] siècle. Il domine le sommet du cadran d'où Chronos est descendu, comme on le voit sur les pendules de Windsor et sur celle de la chambre de Louis XIV à Versailles. C'est lui, dorénavant, qui, découvrant le cadran, dévoile aux hommes l'heure. Il faut cacher les rides de la vie sous le sourire de la vie. Regardez la pendule de Falconet. Ce n'est plus le vieux Saturne, mais les Grâces qui marquent, — et non plus de la pointe d'une faux, mais du

bout de leurs doigts, — les heures. Les Grâces, ou Charites, sont les sœurs des heures, si elles ne sont les heures elles-mêmes. Elles ont laissé tomber les voiles que Germain Pilon, deux siècles auparavant, leur avait assez mal attachés quand il leur fit porter les reliques de Henri II; elles ont désenlacé leurs mains pour nouer des guirlandes, et sur leurs têtes, maintenant désunies, l'urne autrefois funéraire ne contient plus les cendres d'un roi, mais la poussière des jours qui ne sont plus.

Que s'est-il passé depuis lors? Les dieux le savent peut-être, mais les dieux sont partis... Un siècle de hâte a remplacé un siècle de loisir. On n'a plus senti le besoin d'embellir ce qui est utile. M. Benoiton n'est curieux que de l'heure. Après les symboles chrétiens, après les dieux terribles du Paganisme, après les dieux païens riants et tendres, il n'y a plus de dieux du tout. Car des bourgeois vêtus d'ailes, ou embarrassés de glaives, ne sont pas plus des divinités que les « hommes de bronze » de nos réjouissances foraines ne sont des statues. Regardons les pendules que nous ont laissées l'Empire, la Restauration, le règne de Louis-Philippe. Les ennemis du Beau n'ont jamais rien machiné de plus perfide. Car ces « sujets » contiennent assez de souvenirs des allégories anciennes pour les rendre ridicules aux esprits superficiels par le travestissement lamentable qu'ils leur ont donné. Çà et là, paraissent de timides tentatives d'art. Un jour *les Trois Grâces* de Germain Pilon reviennent porter les heures dans un globe de cristal; une autre fois, *les Trois Grâces* de Falconet se retrouvent dans

les Trois Heures de Bonassieux, sculptées pour la grande horloge de la Bourse de Lyon : médiocre exécution, mais idée gracieuse : l'heure présente, qui est une jeune fille debout, se penche attirée par sa sœur endormie, l'heure passée, et tend la main, pour qu'elle se lève, à sa sœur, l'heure future qui s'éveille..... Hors cet essai, tout n'est, au XIXe siècle, que barbare opulence.

Enfin, aujourd'hui, le souvenir même des dieux a disparu. L'idée qu'on se fait du temps, c'est qu'il faut le mieux connaître pour le vaincre. On a répandu l'heure partout, sur les bracelets, les ombrelles, jusque sur les couvertures de voiture et parmi les automobiles. Nos vêtements sont ocellés d'horloges. Mais, en répandant l'heure, on l'a dépouillée de ses allégories.

Aucun dieu n'habite les horloges des deux gares les plus récemment construites à Paris, ni celles qui flanquent les quatre côtés d'un phare aux abords de la gare de Lyon, ni celles qui, à la gare d'Orléans, s'ouvrent comme des yeux monstrueux sur le fleuve et sur la cité. Elles n'ont même point le cadre décoratif du *Gros Horloge* de Rouen. Sans doute, ces machines sont assez suggestives par elles-mêmes. Pour les rendre majestueuses et terribles aux foules, il suffit qu'elles y puissent lire, clairement et de loin, leurs chances de prendre le train. — De même, nos montres. Elles n'ont plus le moindre ornement. Elles ne sont plus que des instruments de précision, brillants et simples comme des armes. Les montres du XVIe au XIXe siècle : marquises, à chaton rond, œufs, amandes, oignons,

étaient compliquées et fragiles comme des joyaux. Si nous voulons trouver, dans le Passé, quelque outil aussi simple que les nôtres, il faut aller rechercher les montres solaires d'autrefois, en bois ou en ivoire. Le Progrès de la machine insensiblement nous ramène à la simplicité ou plutôt à l'absence même de l'art décoratif.





LA PLACE DU CADRAN



○

Si les dieux de l'heure ont disparu, ils nous ont laissé du moins un enseignement, c'est que l'art décoratif ne doit exister que par et que pour l'objet qu'il décore. Du jour qu'il cherche autre chose, il périt.

Peu importe que cette décoration soit surtout architecturale, comme sous la Renaissance, ou purement sculpturale, comme sous Louis XV, ou mélangée d'intentions picturales, comme depuis. Pour qu'elle soit esthétique, il faut et il suffit qu'elle soit faite pour et soutenue par l'objet à décorer, c'est-à-dire, ici, pour et par le cadran. Au Moyen âge et à la Renaissance, qui furent les époques de l'architecture, l'horloge est un édifice avec ses tourelles, ses colonnes, ses ogives, ses balustrades, ou bien avec ses ordres grecs, ses frontons, ses colonnades, ses dômes, ses coupoles et ses campaniles. Le décorateur d'horloges est un architecte : il construit son joujou comme il ferait une basilique et y loge ensuite un cadran, qui y semble un portail monstrueux. Une horloge du

musée de Bourges, qui remonte au XVe siècle, semble être sœur de la *Lanterne des Morts*, construite à la même époque à l'église d'Avioth. Mais cette architecture est purement accessoire. Au Moyen âge comme à la Renaissance, tout l'édifice est expressément construit pour le cadran : son sommet est une calotte demi-sphérique ou un dôme galbé ou un campanile gothique : il recouvre ainsi exactement l'arc du cadran; ses colonnes l'encadrent exactement, étant de son diamètre et presque tangentes. Les figures logées dans les écoinçons du bas font les gestes qui l'enveloppent; les mascarons placés dans les écoinçons du haut se penchent vers lui, en sorte que l'édifice quelque architectural qu'il soit, est si bien construit pour le cadran qu'il ne se comprendrait plus, s'il en était privé. C'est ce qui distingue nettement les horloges architecturales de la Renaissance, des appropriations ridicules du XIXe siècle, comme ces pendules Louis-Philippe, où un minuscule cadran troue en son milieu une reproduction de l'église Notre-Dame. Dans celles-ci, le cadran dépare une architecture où rien n'était disposé pour lui; dans celles-là, il complétait un monument où, au contraire, tout l'attendait.

Sous Louis XIII, l'architecture de l'horloge se transforme en sculpture. On ne place plus l'horloge sur la table. On la dresse contre le mur sur une console. On ne tourne plus autour d'elle comme autour d'un monument : on la regarde de loin et d'en bas. Dès lors, trois faces seulement étant apparentes, on ne la décore plus que sur

trois. Auparavant, elle avait la forme d'un édifice stable, lié au sol par les fondations : elle prend dorénavant celle d'une urne ou d'un ostensoir. Elle est en bois ou en bronze, sculptée et dorée, imbriquée d'écaille, noire ou brune, incrustée d'étain, de couleurs tristes et froides. On l'appelle horloge « religieuse ». Mais, là encore, la forme de son toit, l'écartement de ses panneaux, la composition de son fond écaillé, tout est composé en vue du cadran. Les volutes qui l'entourent le rendent aussi nécessaire que, dans le visage, le sourcil et la paupière rendent nécessaire la prunelle de l'œil. Lorsque paraît le style Louis XIV, et surtout, lorsque, au milieu du XVIIe siècle, survient l'application du pendule, la décoration d'architecturale qu'elle était devient sculpturale. En vain l'horloge grandit, monte le long du mur, devient le régulateur, étroit et haut, ayant, dès lors, deux centres décoratifs et comme deux visages : l'un où l'on voit progresser l'aiguille, l'autre où l'on voit passer le balancier. Malgré ce grandissement, ce n'est plus du style d'architecte qu'on y sent, mais de sculpteur. Il en existe un exemple célèbre : le régulateur du cardinal de Rohan. C'est là que toute la décoration est inséparable de l'objet à décorer. En haut, que ferait cette voûte sans le cadran? Au milieu, combien serait disgracieux ce renflement sans cette ouverture! Si vous ôtez l'engin qui a commandé cette architecture, non seulement vous ôtez à cet objet son utilité, — ce qui importe peu pour une œuvre d'art, — mais vous lui ôtez sa beauté.

Vous l'ôteriez aussi à tous ces cartels, à ces pendules du XVIIIe siècle, dont l'apparente asymétrie cache des merveilles d'harmonie et des miracles d'équilibre. Sous Louis XV, toute architecture a disparu. Le bois aussi se fait rare. C'est la matière la plus sculpturale, le bronze, qu'on emploie, et c'est selon les formes les plus sculpturales qu'il est employé. Le cadran est pris dans des jaillissements de feuilles et dans des enroulements de vagues, comme un œuf dansant sur un jet d'eau. Ni ces jaillissements, ni ces enroulements n'auraient de grâce sans lui. Pour obtenir plus de vie encore, on fait appel à la couleur. On encadre la lune d'émail blanc qu'est le cadran dans des chimères et des bouquets de porcelaine bleu turquoise, ou bien dans un orchestre de singes et dans un treillage de fleurs de porcelaine de Saxe. C'est la troisième étape et l'on voit que la décoration de l'horloge a passé, depuis la Renaissance, par les trois arts : architecture, sculpture et enfin peinture.

Enfin, vient le style Louis XVI. Voici qu'on renverse le cadran sur lui-même. Du plan vertical où on l'avait vu jusque-là, on le met sur un plan horizontal. Il devient une table tournante, où, sur l'épaisseur du bois, les heures sont inscrites. Ce n'est plus l'aiguille qui tourne : ce sont les heures. On les fait tourner autour d'un vase comme dans les pendules de Falconet, ou d'une sphère, ou d'une coupe, et l'aiguille dès lors immobile est remplacée soit par le doigt d'une Grâce, soit par la tige d'une fleur, soit par la pointe d'une flèche, soit par le dard d'un serpent. Là encore, toutes les

formes de la décoration sont ordonnées pour s'allier à la forme du cadran tournant. Les Grâces ne s'unissent, les fleurs ne grimpent, l'Amour ne tend son trait, les serpents ne s'enroulent et ne font converger leurs dards que pour nous montrer l'heure. Et, à la vérité, l'heure est médiocrement perceptible dans ces œuvres décoratives poussées à leurs plus extrêmes raffinements, mais du moins l'œil n'en souffre d'aucune sorte, et l'harmonie est complète entre l'engin qu'on décore et le motif qui vient le décorer.

Après Louis XVI, voilà justement ce qu'on ne voit plus. Parfois, on aperçoit quelque beau groupe de marbre ou de bronze, — mais rien, dans ce groupe, ne sert au cadran, ni ne le postule. L'ornement n'a plus de rapport avec l'objet. Ou bien la place principale est prise par le chronomètre, et les pauvres personnages, fort à l'étroit, ne savent comment poursuivre, autour de ce corps étranger, leurs combats héroïques ou leurs gestes d'amour ; ou bien ces figures occupent toute la place, et le cadran n'est guère plus que leur montre qu'ils ont laissée choir. Parfois encore, le cadran est venu se loger au beau milieu d'une architecture grecque, comme un boulet turc dans le Parthénon. Si on l'enlevait, non seulement on ne déparerait pas un ensemble, mais on réparerait un dommage.

Cette déchéance de l'art, on peut la suivre à peu près exactement à la place qu'occupe le cadran dans l'ensemble de l'Horloge. Cette place a beaucoup varié. Au XVI[e] siècle, nous le voyons logé au milieu de l'édifice décoratif. Plus tard, lors de l'application

du pendule, il est monté tout en haut des régulateurs, puis il est redescendu un peu pour se placer au-dessous des globes célestes, dans les meubles astronomiques de Castel et de Caffieri. Mais, quelles que fussent ses vicissitudes, le cadran n'a jamais cessé, à toutes les bonnes époques de l'art, de se tenir plus qu'à mi-hauteur de l'ensemble. Depuis le XVIIIe siècle, au contraire, il n'a cessé de descendre insensiblement du haut du monument, jusqu'au bas. Si l'horloge était symbolisée par une statue, toujours la même, qui tiendrait le globe des heures, nous dirions qu'au XVIIe siècle, elle l'avait posé sur sa tête; qu'au XVIIIe siècle, elle le tenait à la hauteur des seins; et qu'au XIXe siècle, elle l'a laissé glisser à ses pieds.

Ce n'est pas qu'une place plus ou moins élevée pour l'objet à décorer soit nécessaire, mais il est nécessaire que les lignes de la décoration se rattachent à cet objet. Or, plus le cadran est haut placé, mieux elles s'y rattachent, ét, quand il est tout à fait au bas, elles ne s'y rattachent pas du tout. Ni le groupe des Trois Grâces ne serait complet, ni le geste de l'une d'elles ne serait explicable, s'il n'y avait pas, au milieu et au-dessus d'elles, l'urne des heures. Mais, au contraire, le cadran qui est à leurs pieds chez M. Bonassieux, n'ajoute rien à un groupe parfait sans lui. Rien n'assigne à l'objet décoré telle place plutôt que telle autre, mais, quelque part qu'il se trouve, il le faut si nécessaire à l'architecture que sa disparition fasse crouler tout le reste. Il faut que le cadran soit placé dans l'horloge comme la légende veut que le portrait de

Phidias fût placé sur le bouclier de Pallas Athéné, reliant toutes les armatures de la statue, de sorte que, si quelque envieux l'avait voulu supprimer, il détruisît la déesse tout entière. On a imaginé une fois de mettre un cadran à la retombée des nervures d'une voûte ogivale, à Saint-Nizier de Lyon ; c'est presque un symbole de l'art décoratif : l'objet doit être la clé de toute la décoration.

Regardez le régulateur de Caffieri, et supprimez par la pensée le cadran. Que mettra l'artiste à la place du trou béant ? Toutes les lignes y conduisent l'œil, toutes l'encadrent ; c'est sur lui que se penchent les chevaux du Soleil, c'est vers lui que grimpent toutes les volutes nées au pied de l'édifice. Au contraire, dans toutes les pendules « à sujets » de l'Empire, de la Restauration et du règne de Louis-Philippe, si vous ôtez le cadran, le reste n'en va que mieux ; vous ne détruisez pas un édifice : vous le restituez, au contraire, dans son intégrité primitive. Le cygne qui se tord sur les cheminées de la Restauration se porterait fort bien, sans l'horloge qu'on lui a mise dans le ventre, et dont il paraît grandement incommodé. La statue égyptienne en vase canope qui orne les chambres Directoire, paraît fort déconfite des trois cadrans dont on l'a ceinturée, comme on fit Sancho Pança de trois boucliers.

La bassesse pouvait aller plus loin encore. On a profité de la forme ronde du cadran pour le travestir en une roue de carrosse, ou en un fond de baril, ou en une roue de canon, formes à double entente qui, de tout temps, ont charmé les ennemis

du beau, comme des calembours esthétiques, et par où le mauvais goût de notre siècle a remporté ses plus éclatants succès. Jamais loi décorative ne fut plus clairement démontrée que par cette contre-épreuve. Car, si l'objet disparaissait, non seulement on ne serait pas embarrassé pour le remplacer, mais on pourrait restituer l'autre objet dont il a indûment pris la place : roue, coupe ou baril. Et, pas plus que des Bacchantes n'ont été groupées pour faire valoir les lignes d'un tonneau, ni Vénus et ses colombes pour faire admirer celles d'une roue, on ne peut trouver dans ces « sujets » la moindre appropriation de l'ensemble décoratif aux lignes de l'objet décoré.

Telle est la loi que l'examen des pendules peut nous fournir. Mais c'est la seule. Cette appropriation qu'elles indiquent est purement formelle, simplement linéaire, rigoureusement plastique. Dès l'instant que les lignes de l'horloge conduisent harmonieusement l'œil aux lignes nécessaires du cadran, l'art est sauf. Il n'est pas nécessaire que la décoration suive la forme du mécanisme, ni qu'elle révèle la fonction de l'engin. Une théorie moderne et fort répandue voudrait que la clarté de la fonction fût, dans les objets utiles, le critérium de la beauté. Selon cette thèse, le plus bel objet serait celui dont la forme définirait le mieux la fonction. Cette théorie est séduisante, mais rien ne la vérifie. Un cadran blanc comme une lune présente mieux les chiffres qu'un cadran émaillé de bleu comme celui des horloges Louis XIV. Une aiguille droite comme une épée les marque mieux que l'aiguille de

Gouthière, dont le bout éclôt en fleur de lis. Et, si la clarté de la fonction était la règle de l'art décoratif, il faudrait dire que l'*Act Parliament Clock* d'Angleterre, construite à l'avant-dernier siècle pour échapper à des lois somptuaires, c'est-à-dire un immense cadran bien blanc, un mince cadre de bois, et des heures bien lisibles, serait plus décorative que toutes les pendules de Lepautre, où l'on a souvent quelque peine à distinguer les chiffres. Cependant il n'en est rien. Les plus belles horloges de la Renaissance, les régulateurs les plus somptueux du siècle de Louis XIV, et les plus délicieux cartels où sonnèrent les heures tragiques de la Révolution, sont les derniers engins dont se serviront les médecins ou les astronomes. On lit mieux la mesure du temps sur la montre de Cluses ou de Soleure que sur une croix pectorale de Myrmécide ou sur un œuf de Nuremberg. L'admirable cartonnier-pendule qui est dans le cabinet du Grand Frédéric à Potsdam ne pourrait servir de cartonnier sans ébranler la pendule, et ni ses aiguilles, ni ses chiffres ne sont propres à doser, minute par minute, l'écoulement du présent dans le passé. Elle est bien cependant l'horloge qui convient entre *la Camargo* de Lancret et les belles dames couvrant des plis de leurs satins les herbes. Les seigneurs du XVIII[e] siècle ne la consultent guère plus que les dames ne consultent l'eau qui fuit, ni le soleil qui baisse. L'Art y est devenu le véritable objet du constructeur. Ce n'est guère plus une horloge que la vasque d'un tableau de Lancret n'est une clepsydre. Et quand nous considérons l'œuvre de Falconet, ces corps souples

et fins, cette architecture sobre, cette grâce des fleurs et cette fantaisie des gestes, ce rajeunissement piquant de l'antique où le XVIIIe siècle se mire, nous voyons que le plus grand triomphe de l'art a été de faire une pendule qui marque tout dans la perfection, selon le mot de Diderot, excepté l'heure qu'il est.





LE ROLE DE LA NATURE



Mais ce qu'elle marque, en revanche, bien clairement, c'est l'inconscient désir où se trouve l'homme de poétiser chacune de ses machines. C'est la double fatalité qui nous pousse à détruire par la science la poésie de la nature et ensuite à la restituer par l'art. Rien n'avait plus de poésie que le cadran solaire dont le soleil lui-même guidait le trait d'ombre, et rien n'était moins pratique, soit que les nuages le fissent évanouir dans l'obscurité, soit que le cadran fût éloigné et qu'il fallût entretenir, comme à Rome, un esclave chargé d'aller sur la place publique, chercher l'heure. Au contraire, dès la première machine qu'on invente, dès la clepsydre, un peu de la poésie s'en va : le ciel ne joue plus aucun rôle, la précision augmente, et c'est toute la journée, toute la nuit, et par tous les temps, qu'on peut mesurer l'heure. Cependant, sur la clepsydre, une action naturelle est encore perceptible. Si ce n'est plus le ciel, c'est la terre qui joue son rôle par l'attraction qu'elle exerce sur

l'eau qui s'écoule. Dans l'horloge à feu des Chinois, le bâton horizontal qui brûle annonce encore l'action des forces naturelles et l'œil suit la marche progressive du feu. Elle se sent enfin dans le sablier, par la chute du sable noir qui fond dans la stalactite de verre, car l'attraction terrestre frappe à tout instant nos yeux. Mais, quand intervient la force mécanique, elle ne se sent plus. A mesure que l'engin se perfectionne, il est moins indicatif de sa fonction, comme l'a très justement noté, dans une page célèbre, Sully Prud'homme. Sa soumission aux lois de la nature est moins visible. La loi qui régit l'horloge à poids est la pesanteur, et cette loi est moins visible que la loi de révolution du soleil. Puis vient la loi mécanique du ressort spiral, et cette loi est encore moins visible que celle de la pesanteur. La pendule ne peut plus prendre la fière devise du cadran solaire : *Me lumen, vos umbra regit*, car ce qui la régit, c'est simplement un ressort. Plus l'organisme est délicat et compliqué, plus il se fait petit, plus il se cache, moins il donne de spectacle à nos yeux, et par là d'aliment à notre rêve. Tout pas en avant nous écarte de la nature. Tout progrès nous coûte une vision. La vieille horloge faisait du bruit dans sa cage comme un oiseau familier. Le feu de bois parlait dans la cheminée. C'étaient là des voix de la maison, répondant aux voix extérieures de la pluie, de la grêle, du vent. Aujourd'hui l'horloge est silencieuse comme la cheminée. On sait l'heure, mais on ne l'entend pas ; on sent la flamme, mais on ne la voit pas. On voit seulement sur le cadran

une aiguille qui tourne, comme un doigt qui effacerait circulairement quelque chose...

Telle a été l'évolution dans le mécanisme de l'Horloge. La nature y a été de plus en plus dissimulée, jusqu'à y devenir invisible.

Mais, dans la décoration de l'Horloge, c'est le mouvement inverse qui s'est produit. A mesure que la science restreignait le rôle et, partant, la poésie des forces naturelles, l'art s'ingéniait à leur donner une place de plus en plus grande par l'allégorie.

D'abord simple architecture, sans aucune poésie, sans aucun rappel des forces naturelles, l'horloge demeura longtemps réduite au rôle de boîte à instrument. Les automates dont on la compliquait, non seulement ne sont point une réaction contre l'artifice de la science, mais sont, au contraire, des produits nouveaux de ces artifices et leur couronnement. Leurs enfantines évolutions ne rappellent aucune des grandes forces naturelles qui marquent la révolution des jours. Mais lorsque, plus tard, l'engin se perfectionne, à tel point que disparaît l'usage même du cadran solaire et du sablier, lorsque, dans son hôtel artificiel et pompeux, l'homme du XVIIe siècle va oublier le sens profond et naturel de l'heure, devant son meuble de Boulle, alors l'art vient le lui rappeler. Cette poésie qu'avait dans la nature le signe de l'heure, il la restitue par ses emblèmes et ses allégories. Ce soleil que l'on ne consulte plus, il le remet devant les yeux sous les traits de Phébus-Apollon et de ses chevaux projetés en un éclatant éven-

tail. Ce coq, que l'on n'écoute plus annoncer la quatrième veille, se dresse tout sculpté au sommet du cadran, le cou tendu, sur ses ergots d'or. Cette fuite du temps que ne marque plus le filet de sable qui coule, nous y songeons en voyant les grandes ailes de Chronos. Et ainsi, longtemps après que la science nous a, par ses ingénieux mécanismes, rendu inutile la vision directe du soleil, de l'oiseau et du flot, l'art vient nous les rendre sous la forme imaginaire des attributs, des emblèmes et des dieux. Du même coup, il établit une lointaine harmonie entre les pensées des simples et celles des raffinés du siècle. Au même moment où le pâtre, sur sa montagne, consulte la hauteur du soleil à l'horizon pour calculer le temps qui lui reste avant de rentrer ses bêtes, le petit-maître, dans son salon du Marais, voit le Phébus de Caffieri et songe à sa course dans les cieux.

Cependant la science progresse encore. Elle peut loger maintenant une grande âme mécanique dans un tout petit corps d'horlogerie. En même temps triomphe dans les esprits le retour à la nature. On est sorti du salon meublé par Boulle et l'on a regardé avec admiration, comme un spectacle nouveau, s'allonger les grandes ombres messagères de l'heure tombant du haut des montagnes sur les plaines. Les allégories ont paru froides. Les dieux sont partis. Apollon a remisé, dans les académies des Beaux-Arts, les coursiers qui avaient caracolé sur tant de pendules. Saturne a replié ses ailes, mis son sablier en sautoir, et déposé tristement sa faux en voyant l'ouvrage bien plus expéditif des faucheuses mécani-

LES AGES DE L'ARCHITECTURE, DE LA SCULPTURE ET DE LA PEINTURE.

HORLOGE DU XVe SIÈCLE
Musée de Bourges.



PENDULE DU XVIIIe SIÈCLE
à South Kensington.



PENDULE FIN DU XIXe SIÈCLE
par C. F. Voysey.

ques. La décadence des allégories est irrémédiable. Elle date de la fin du XVIII[e] siècle. Mais ce que le symbole perd, la nature le regagne. Sur ces cartels Louis XV et Louis XVI d'où sont descendus les dieux, voici que montent, pour les remplacer, les tournesols, les lauriers, les iris et les roses. Regardez les pendules de Lepautre : vous y verrez que le règne végétal envahit la décoration et que c'est à peine s'il se glisse, pour montrer l'heure, parmi toutes ces fleurs, un serpent. Aujourd'hui enfin, les très rares artistes qui tentent de restituer quelque poésie au tableau des heures, retournent en demander la source à la nature directement consultée. Ce n'est plus les rayons de Phébus qu'ils font voir, mais ceux du soleil lui-même, ni les ailes du temps, mais celles des oiseaux, ni l'écoulement du sable, mais celui des fleuves. Le grand décorateur anglais M. Voysey, a imaginé la vision suivante : sous un toit bombé, porté par deux piliers droits, un paysage s'encadre, étroit et haut. Du sol, montent trois cyprès, emblèmes de repos et de commémoration. Derrière, passent deux voiles sur un fleuve ; dans l'air flotte un disque très simple, où les heures sont marquées. Plus haut, dans le ciel assombri, passe une nue volante d'oiseaux, et cependant une banderole, brochant sur les trois cyprès, porte ces mots : *Time and tide wait for no man*. Il n'y a plus là ni mythologie, ni figures allégoriques. Il n'y a plus qu'un paysage un peu « stylisé ». C'est la dernière évolution de l'art décoratif de l'horloge. C'est la nature elle-même qui revient, comme elle faisait au temps du cadran

solaire, entourer de son charme le signe de l'heure.

Et il faudrait qu'on lui trouvât une forme belle et nouvelle, à ce signe si souvent consulté. Ce qu'il fut dans le passé n'est rien, si l'on songe à ce qu'il est aujourd'hui. C'est lui qui a la première place dans nos maisons modernes : emblème du seul dieu dont nous ne méconnaissions pas la puissance, seul autel sur lequel nous sacrifiions encore nos plaisirs les plus aimés, seul signe qui régisse nos actes. Chacune de nos demeures, chaque chambre dans chacune de ces demeures, est un temple pour lui, et nous levons plus souvent nos yeux vers lui que vers le ciel... Oracle à qui nous demandons tantôt de parler et tantôt de se taire, selon que nous voulons étouffer les voix intérieures ou les écouter mieux, génie multiforme : rouet qui tourne, flot qui coule, aile qui bat, témoin de pierre ou de métal, désignant nos actes de son doigt ironique et sonore qui tantôt est un reproche et tantôt un appel ; telle apparaît *l'Heure* aux hommes de notre génération. Sur cet autel, si nous mettons une fleur, le dieu que nous servons la fait périr. Quelle que soit l'offrande, le dieu que nous adorons en elle, la corrompt, la dissout et l'ignore. Ce n'est pas une fileuse armée de ciseaux. Les ciseaux ne coupaient que les destinées. La faux ne tranche que la vie. Le Dieu de l'Heure tranche plus que la vie : il est ce que le poète anglais appelle « la mort dans la vie », la mort de la foi, le dépérissement de l'illusion et de l'amour.

Mais il marque encore autre chose, et le symbolisme n'est pas complet qui nous en fait jamais

souvenir. Il semblerait, à lire toutes les devises : *Hora fugax; Velox praeterit hora*; répandues sur les cadrans solaires, que le Temps ne nous apporte rien, qu'il emporte tout, qu'il n'a d'armes que pour frapper, ni d'ailes que pour fuir. On oublie la retouche du vieux poète, qui ayant dit comme tout le monde :

Le temps s'en va, le temps s'en va, ma Dame,

se corrige et reprend :

Las! le temps, non; mais nous nous en allons...

C'est un phénomène étrange que, parmi toutes ces figurations du vieux Chronos, vous en chercheriez vainement une où il soit représenté la truelle ou le marteau à la main. Il y a bien, au château de Windsor, une pendule de Vuillamy, où deux figures en biscuit de Chine bâtissent une colonne de marbre avec une équerre et un fil à plomb, mais ces figures sont des Amours. Vous trouverez l'Amour vainqueur du Temps, plus d'une fois, et notamment à Versailles, sur la cheminée du grand Roi. Mais vous ne trouverez pas le Temps lui-même occupé à quelque œuvre de construction, à quelque œuvre utile, comme il l'est dans le tableau du Poussin, lorsque, s'envolant au ciel, il soustrait la Vérité aux torches de la Discorde et aux serpents de l'Envie. Partout le Temps est figuré sous l'aspect d'un destructeur. Nulle part sous celui d'un constructeur. Il semblerait que tout ce qui existe ait commencé d'être avant qu'il se mît en marche et que son œuvre ne fut, dès qu'il parut, qu'une longue et

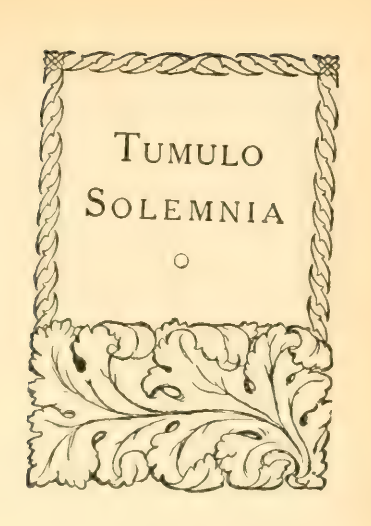
méthodique fauchaison. Si l'on cherche la raison de cette étrange image, on trouve qu'en fait nous existions avant de prendre conscience du temps, et que, dès le jour où nous avons pris conscience de lui, nous l'avons vu occupé à nous détruire. Mais, si notre sentiment s'explique ainsi, lorsqu'il s'agit de son œuvre vis-à-vis de nous, comment l'expliquer, lorsqu'il s'agit de son œuvre vis-à-vis des choses, et comment osons-nous l'appeler, à la suite d'Horace, *edax rerum*? Étrange, bien étrange leçon, inscrite depuis des siècles sur toutes nos pendules, dans toutes nos maisons même les plus humbles! « Voici le faucheur, fuis-le et va plus vite que lui! Passe-toi de lui! N'aie rien à faire avec lui! » Étrange conseil qui nous fait regarder le temps comme un ennemi qu'il faut vaincre, et non comme un aide dont il faut user!

Nous ne l'avons que trop entendue, cette fausse leçon des perverses pendules. Nous n'avons que trop nié l'utilité du temps, sa capacité de construire, la nécessité de sa collaboration. Nous n'avons que trop gravé dans les âmes contemporaines le désir de tout édifier sans lui : que ce soit une maison, une réforme, un état social ou un style. Nous voulons faire en quatre mois des portes que Ghiberti a mis quarante ans à construire; créer en six années un style quand les Égyptiens gardaient les leurs six siècles; effacer dans l'âme humaine, en soixante ans, ou y susciter des traits de croyance qui demandèrent pour y être gravés peut-être six mille ans. Pourtant, s'il est une leçon inscrite dans tous les coins de nos musées, du Louvre au petit Palais et

du Pavillon de Marsan à Cluny, s'il est une leçon, brillante sous ces émaux, finement tissée dans ces tapisseries, profondément gravée dans ces ivoires, c'est, à coup sûr, que sans le temps on ne saurait édifier rien de beau, ni dans l'art, ni dans la vie. Toutes ces merveilles que nous admirons sont dues à un long, à un très long labeur. Elles sont sorties de l'effort continu, non d'un artiste, mais de plusieurs générations d'artistes, attachées au même problème, tendantes au même progrès. Chacun de ces chefs-d'œuvre fut l'unique but, non seulement de toute une vie, mais parfois de plusieurs vies accumulées, de toute une dynastie — dynastie d'ébénistes comme les Boulle, d'émailleurs comme les Pénicault, les Laudin, les Limosin, les Nouailhier; de serruriers comme les Lamour; de graveurs comme les Audran; de sculpteurs comme les Bourdin, les Richier, les Caffieri ou encore comme ces derniers imagiers gothiques, les Copain, les Cordonnier, les Juliot, dont M. Raymond Kœchlin a exhumé la curieuse histoire. Si l'on compare la quiétude et la continuité de leurs travaux avec l'agitation et l'intermittence des nôtres, si surtout l'on compare les styles harmonieux nés de cette lenteur avec les produits de notre inquiétude, on verra s'il est sage de tenir le Temps pour un ennemi qu'il faut vaincre et de créer sans lui quelque chose qu'on croit qu'il respectera. Sans doute, dans la plupart des objets simplement utiles, le progrès de notre machinisme le remplace. Mais, dès qu'on touche à l'objet d'art, ni l'imagination ne le conçoit plus clair, ni les mains en l'exécutent plus vite

qu'au temps où une montre solaire de bois marquait l'heure à Holbein, dans la chambre de Nicolas Kratzer. On gagne Athènes en moins de temps qu'au XVIIIe siècle, mais non pas le sentiment d'art athénien. On construit plus vite une maison, mais non un joyau. Dans le temps où, jadis, on faisait une feuille de papier, on en fabrique mille aujourd'hui, mais, une fois cette feuille fabriquée et placée sous le crayon ou sous le pinceau, on ne gagne pas une minute sur l'homme du XVe siècle pour tracer un beau profil d'aiguière ou un nouvel enroulement d'acanthe. A l'instant précis où commence le souci de l'art, voici que le vieux Chronos, le Temps, redevient le collaborateur nécessaire. C'est le dernier enseignement et peut-être le plus décisif que nous donneraient, si nous savions les consulter, les Dieux de l'Heure.




TUMULO
SOLEMNIA





TUMULO SOLEMNIA



Et statuent tumulum et tumulo solemnia mittent.
(Virgile : *Énéide*, VI, 380.)



LA "BONNE DEMEURE"



o

Le 1er novembre 19...

Voici l'heure où les hommes qui ne pensent pas, d'ordinaire, se mettent à songer un peu à ceux qui ne sont plus et à eux-mêmes. Une fois encore, aux Alyscamps, les peupliers laissent tomber leurs feuilles d'or dans la triple rangée des tombeaux vides; aux thermes de Dioclétien, le grand rosier s'effeuille dans le sarcophage de la chasse à l'ours. Une fois encore, à Guimiliau, l'herbe jaunit sous le calvaire, et à Avioth, à Saint-Victurnien, à Fenioux d'Oléron, la plainte des vents d'automne traverse les « lanternes des morts ». La nature et l'Église s'unissent pour nous faire souvenir. L'une par son silence, par l'effacement de ses couleurs, dans l'absence de tout ce qui distrait les yeux et les oreilles, nous invite à mieux écouter la fuite du

temps et à mieux nous regarder vieillir. L'autre, par ses commémorations en l'honneur des amis oubliés et sa fête en l'honneur des saints inconnus, nous ramène devant l'éternel objet de toute pensée et de toute philosophie. Chacun traduit ce double enseignement à sa manière. Le sage « cherche le reste de ses années », et la foule va voir des tombes.

Si nous faisions comme elle, peut-être apprendrions-nous quelque chose, non sur la mort, mais sur la vie. D'abord, sur cette vie profonde qu'on puise dans les belles œuvres d'art. Les tombeaux sont apparemment les plus anciens chefs-d'œuvre de la statuaire et, sûrement, ils en sont les derniers. Quiconque a vu, au cours de ses voyages, la stèle immortelle d'*Hégéso*, le *Leonardo Bruni*, le *Louis de Brézé*, ne les a jamais oubliés. Et, aujourd'hui encore, par une singulière fortune, notre statuaire si empruntée et si décadente, lorsqu'elle dresse un héros sur un piédestal, vivant, redevient originale et puissante, lorsqu'elle le couche sur une dalle funéraire, mort. Sans même remonter jusqu'au *Cavaignac*, de Rude, il suffit, pour le montrer, de rappeler le *Lamoricière*, de Paul Dubois, l'*Alexandre Dumas fils*, de M. de Saint-Marceaux, le *Segantini* et la *Douleur réconfortée par les Souvenirs*, de M. Bistolfi, le *monument de Jean Volders*, de M. Van Biesbrœck, le *Baudelaire*, de M. de Charmoy et, quand elle serait seule, l'œuvre de M. Bartholomé, l'œuvre capitale de la sculpture contemporaine : le *Monument aux Morts*.

C'est ensuite la vie des artistes que ces œuvres nous disent. Il est des maîtres dont on ne se sou-

vient que parce qu'ils ont fait une tombe. L'histoire prononce leur nom, par hasard, dans le tas des valets de chambre ou des maçons employés par le seigneur, pour justifier d'une dépense ou établir un inventaire. Nous saluerons ces artistes qui furent si grands et si inconnus, les Jean de Marville, les Michel Colombe, les Jean de la Huerta, les Claux Sluter, les Claux de Werve, les Le Moiturier...

Enfin, le monument que chaque génération élève à un mort traduit, peut-être plus qu'aucune autre chose d'art, son sentiment sur la vie. Sentiment de regret pour la vie que le mort a vécue, ou d'espérance en une autre meilleure, souvenir de la petite famille qu'il a laissée sur la terre et qu'il vient visiter encore, ou bien de la grande famille qu'il possède déjà outre-tombe et qu'il rêve de voir venir à sa rencontre, peu importe! Lorsqu'il sculpte, l'artiste représente ce qui est et non ce qui a cessé d'être. Il nous est impossible de donner à l'âme impérissable d'autres apparences que celles du corps qui a péri. Nous créons toujours l'inconnu selon le connu; nous donnons à la mort des formes de la vie, et, soit pour l'exalter, soit pour la maudire, l'Art n'a pas d'autre source où puiser.

Ainsi, notre visite sera, non pour les morts, mais pour les tombeaux. Nous visiterons ceux du Céramique, à Athènes, et de Sidon, à Constantinople; nous nous arrêterons au Latran, au bord de la campagne romaine; à Ravenne, au bord de la marine; à Arles, en face de la Camargue. Nous aborderons au quai du Rio dei Mendicanti, à Venise, devant San Zanipolo, là où la statue du Colleone veille

sur les Doges morts. Nous passerons devant les monuments d'une richesse inouïe où Saint-Pierre a muré ses papes, et où Bruges a enfermé ses derniers princes venus de Bourgogne. Nous nous arrêterons, enfin, à Saint-Denis et surtout au Louvre, au rez-de-chaussée, dans les salles du bord de l'eau, et dans quelques autres musées, puisque c'est dans les musées aujourd'hui qu'il faut aller chercher des tombes. Nous les interrogerons comme de pures œuvres d'art, comme si nous étions devant *Bacchus et Ariane* ou le *Tireur d'épines*, car elles sont vides. Vides, les auges des Alyscamps et du merveilleux musée lapidaire qui regarde Saint-Trophime, à Arles; vides, celles du Latran à Rome; vides, les tombes de Saint-Denis; vide, celle de Théodoric à Ravenne; vides, dans la grande salle des gardes de Dijon, celles des ducs de Bourgogne; vides, celles alignées le long de la Seine, dans les salles du Moyen âge et de la Renaissance, au Louvre. Non seulement elles sont vides, mais la plupart sont anonymes. Qui se souvient du héros que renfermait le sarcophage de Phèdre et Hippolyte? Qui sait le roi que pleurent les pleureuses de Sidon? Les savants cherchent à rendre à chaque « bonne demeure » son histoire et à chaque statue son héros. Ils ne peuvent même pas restituer le monument dans son intégralité primitive. Ce qui aurait dû être le tombeau de Jules II est, par morceaux, dispersé dans diverses églises ou musées. Il y en a au Bargello; il y en a aux jardins Boboli; il y en a au Louvre, aussi bien qu'à Saint-Pierre aux Liens. Il faut que l'imagination rapproche tous ces

membres épars et reconstruise, à sa façon, l'œuvre que l'artiste a faite ou celle qu'il a rêvée. Il faut qu'elle réunisse des pierres séparées par des milliers de lieues et par les mers, qu'elle les confronte en les enveloppant dans les plis du souvenir, comme les enveloppent, en ce moment, dans tout l'Occident, le voile de brume qui se tisse ou le rayon doré de l'automne qui s'en va...

Ce que retrouve notre souvenir, tout d'abord, c'est la forme du tombeau. Quand on rencontre, en voyage, les énormes monuments funéraires de Théodoric, de Cecilia Metella, de Galla Placidia ou d'Hadrien : le château Saint-Ange, on s'aperçoit que l'humanité a perdu, chemin faisant, le secret de certaines jouissances et l'idée de certains devoirs envers soi-même. Ainsi, l'idée de préparer son propre sépulcre et d'en faire un objet d'admiration et d'envie pour les autres, la joie de considérer longtemps sa propre figure, fixée pour toujours à l'âge de la jeunesse, mais dans l'attitude des morts, entourée des figures des serviteurs de la terre ou du ciel. Ce fut le grand divertissement des Pharaons ; ce fut la manie singulière des empereurs romains dilettantes, le rêve des papes les plus affairés, la préoccupation des princes ou principicules du Moyen âge, entre deux batailles, et jusqu'à celle de simples particuliers, pourvus de quelque grande charge, comme messire Philippe Pot. A la vérité, il y avait là un sentiment tout aussi bien moderne : c'était une façon de s'élever à soi-même un monument et de prévenir l'oubli de ses contemporains ou leur ingratitude. De là

sorte, un grand homme ne courait pas le risque « d'attendre sa statue », selon l'extraordinaire formule des gazetiers modernes. C'était bien plutôt sa statue qui l'attendait, longtemps parfois, patiemment, le regard levé vers le ciel, les mains jointes. Celle de Catherine de Médicis l'attendit trente ans, étendue sur le marbre, auprès de la statue admirable de Henri II. L'inscription du tombeau de Philippe Pot, aujourd'hui au Louvre, le dit assez. On n'y lit pas : « Ci-gist... », mais au futur : *Cy demorra*... Puis, sur ce livre de pierre, l'homme public écrivait son panégyrique, d'avance, ou parfois son apologie protégée par le respect de la mort. Les épitaphes étaient souvent des mémoires justificatifs et les pleurants, ou les « angelots d'alebastre », ou les lions, des défenseurs posthumes. Depuis Chephren ou Chéops jusqu'aux seigneurs de la Renaissance, malgré tout ce que l'évolution des religions ou des idées sur l'autre vie pouvait y mêler de métaphysique, le sentiment qui dicta ces monuments magnifiques était le plus simple de tous et le moins changeant du monde : la vanité.

Seulement, avec le temps, le vaniteux a trouvé, pour se satisfaire, de nouveaux stratagèmes et les jouissances qu'il puisait, jadis, dans l'aménagement de son propre sépulcre lui paraîtraient aujourd'hui un divertissement assez fade. Puis, l'homme moderne n'est pas un homme « constructif » comme l'était essentiellement l'ancien, et comme il le fut jusqu'au XVIIIe siècle. Construire et détruire, changer la face visible des choses, effacer les rides

ou ajouter des traits nouveaux à la figure de la Cité, telle était la passion de nos pères. Pour l'assouvir, ils ruinaient volontiers des provinces. Le vieux Cosme de Médicis reprochait à ses architectes de ne pas lui dépenser assez d'argent. Dans ce temps-là, le respect des monuments existants est un sentiment tout à fait inconnu. Trouer des murailles, raser des châteaux forts, démolir, pierre à pierre, un inoffensif hôtel en plein Paris pour se venger du seigneur qui le possédait; détruire de fond en comble une ville et y semer le sel; fondre pour en faire un canon la statue d'un ennemi, — cette statue fût-elle une œuvre de Michel-Ange, cet ennemi fût-il le Pape! — effacer jusqu'au nom d'un pays, d'une famille, en désunissant toutes les pierres qu'ils avaient unies, telle était la forme que prenait la vengeance de ces hommes. Ils devaient naturellement rêver, pour y échapper, de monuments gigantesques, intangibles. Et là encore, sans invoquer un particulier sentiment religieux, on peut aisément s'expliquer la passion que les « grands de ce monde » mirent longtemps à s'édifier un solide tombeau.

Cette passion passa dans le cœur des artistes. Quand on feuillette leur histoire, on voit les plus grands vivre les meilleures années de leur vie au milieu des carrières de marbre à Dinant, à Salins, à Carrare, cherchant le bloc énorme d'où ils pourront tirer la figure de leur seigneur, la dalle noire où ils pourront le coucher. Des jours sans nombre se passent à évider la pierre, à la polir, à l'ouvrager en mille lampettes, rosaces, dais, gables minus-

cules, en des merveilles de féerie. Il a fallu vingt-neuf ans pour faire le tombeau de Philippe le Hardi, trente-cinq pour celui de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière. Pollaiuolo travailla dix années entières à cette œuvre d'orfèvrerie qu'est la tombe de Sixte IV; Jean Goujon et Jean Cousin neuf années à celle de Louis de Brézé. On peut dire que l'activité tout entière de Michel-Ange fut disputée, entravée, abattue et ranimée tour à tour par les fantômes de deux tombeaux gigantesques : le monument de Jules II, auquel il pensa quarante ans et qui fut la tragédie de sa vie, et la Chapelle des Médicis. La veuve de Philibert le Beau demeura vingt-cinq années à faire orner d'amours et d'atours la tombe de son chevalier, à Brou, et il semble bien que le monument de Maximilien, à Innsbruck, n'ait pas demandé moins de quatre-vingts ans. On mettait plus de temps, alors, à construire une tombe, dans notre vieille Europe, qu'aujourd'hui, en Amérique, à bâtir une ville.

Cette longue patience, à la fois de ceux qui voulaient fêter leurs morts et des artistes attachés à leur œuvre, est peut-être l'enseignement dont nous aurions le plus besoin. Non pas la fidélité dans la vie. Le culte du souvenir n'est sans doute pas moindre dans les âmes modernes que chez ces preux attentifs à l'embellissement d'une tombe, et, dans un temps comme dans l'autre, selon le mot gravé par René de Birague sur la tombe de Valentine Balbiani :

Qui bien ayme tard oublie.

LE « GISANT » AU MOYEN AGE



TOMBEAU DE PHILIPPE LE HARDI
à Dijon.

Mais le sentiment, aujourd'hui perdu, est celui de la fidélité à la même œuvre d'art, — la longue patience qui s'attache au même but et l'effort qui, toujours dans la même direction, se renouvelle. Aujourd'hui, si l'on bâtit plus vite qu'autrefois la demeure des vivants, — ce qui n'a guère d'importance, puisqu'on ne lui veut pas de beauté, — on ne peut, guère plus vite qu'autrefois, concevoir et exécuter quelque belle chose qui honore les morts. Et le seul qui y ait tout à fait réussi, M. Bartholomé, n'a pas mis moins de douze ans à méditer et à parfaire son œuvre...

Aussi, le goût des colossales bâtisses a-t-il diminué à mesure que le monde trouvait d'autres signes de gloire, et, du même étiage, a diminué la tombe. D'abord, élevée très haut dans le ciel, avec les Pyramides, elle n'a cessé, d'un mouvement lent et continu, de s'abaisser vers la terre pour se confondre avec elle : — dans les dalles de Santa-Croce qu'usent les genoux des fidèles ou les pieds des touristes indifférents.

Regardez le tombeau antique : quand ce n'est plus une montagne comme les Pyramides, c'est un temple, comme les sarcophages de Sidon ; quand ce n'est pas un temple, c'est au moins une maison, en réduction, la maison plus étroite, mais où continue une petite vie semblable à la vie domestique. Le sarcophage est le microcosme de la demeure. Il est fait, d'abord, comme l'immense maison de toute l'humanité, comme l'univers tel que se le figurent les Égyptiens : une caisse rectangulaire avec un couvercle plat ou légèrement bombé qui

est le ciel. Puis la forme du monde paraît bien grande pour un seul corps. Alors la tombe est bâtie comme la demeure des dieux, comme le temple, dont elle a les frontons, les acrotères, le toit aux deux pentes, les colonnes. Puis elle devient simplement une maison, avec son toit de tuiles imbriquées, représentée dans le marbre ou la pierre, avec sa porte, ses ornements familiers, ses guirlandes. Un jour, pourtant, on s'avise qu'une maison tout entière, c'est beaucoup pour un corps qui ne bouge plus de sa couche, et les murs disparaissent, le fronton s'effondre, les colonnes rentrent sous terre et de la maison disparue, il ne reste plus que le lit, — le lit où, à demi couché, appuyé sur le coude, le personnage étrusque se tient souriant de son sourire pointu sans qu'on puisse deviner si c'est pour festoyer ou pour reposer du repos éternel.

Longtemps, ce lit est véritablement le meuble de la maison des vivants, comme le montre, jusqu'à l'évidence, le couvercle du fameux sarcophage de Vulci; mais, peu à peu, il se transforme. Il devient, au Moyen âge, le lit d'apparat, sur lequel on hisse le chevalier ou la dame, l'évêque ou l'humaniste, dans leur costume de cérémonie, absolument comme dans l'exposition publique de leur corps, après la mort. Et ce lit, très haut pour les uns, avec des baldaquins et des courtines, s'abaisse pour d'autres, s'abaisse jusqu'au tapis d'Orient sous l'admirable *Galileo de Galileis* qui est à l'entrée de Santa-Croce, à Florence, ou *l'Acciajuoli*, qui repose au haut de la colline, à la Chartreuse

d'Ema et un jour, la pyramide de jadis devient la « plate-tombe ». Elle s'abaisse encore plus, devient une simple plaque gravée dans le monument de Joris de Munter et de sa femme, à Bruges. Elle disparaît enfin dans les temps modernes, et les deux gisants si poignants de M. Bartholomé reposent sur la terre même qui doit les recouvrir.

Sans doute, ces lois ne sont pas absolues. Les formes architecturales acquises par le passé coexistent parfois avec la forme nouvelle, et il peut arriver que quelques-unes paraissent dans un pays qui ne sont pas adoptées dans un autre. C'est ainsi que le tombeau en forme de lit de parade, carré, posé au milieu d'une chapelle, comme une île dont on peut faire le tour, est plus rarement adopté en Italie, et plus souvent dans les pays du Nord, tandis qu'à Florence, à Padoue, à Assise, à Venise, le monument est appliqué contre les murs de l'église, ne se développant que sur une seule face comme une sorte de fresque en relief. Dans le mouvement constant qui abaissa la tombe depuis la pyramide, jusqu'à la simple dalle de pierre ou de métal, il y a eu assurément des périodes de réaction, et tout le XVIIIe siècle a tenté de relever l'orgueil du sarcophage et même de ressusciter la pyramide ancienne en un chétif et indigent trompe-l'œil. Au XIXe siècle même, nous avons vu le lit reparaître au *Tombeau de Lamoricière* par Dubois. Mais ces arrêts ou ces réactions ne peuvent changer la courbe tracée par cet art en son évolution générale. Elle est très visible, si l'on envisage

les chefs-d'œuvre de chaque époque. L'architecture qui fut d'abord presque toute la beauté d'un monument funéraire, en est devenue peu à peu un élément secondaire et a fini par disparaître presque entièrement de l'esthétique des tombeaux.



 # "LE GISANT" 

La figure humaine, au contraire, n'a cessé d'y grandir. Dans le sarcophage égyptien, elle était peu de chose. Le basalte noir ou le granit rose résistaient à la pointe de l'artiste. A peine pouvait-il détacher le corps du roi ou du scribe, de sa lourde gangue. Cette difficulté gardait à la figure du mort un aspect monumental, pesant, qui nous touche encore aujourd'hui bien plus que les virtuosités de nos dentelliers du marbre, au Campo Santo de Gênes, détaillant une toilette avec le bavardage d'une modiste. Pour retrouver cet aspect de sommeil au sein de la matière, cette pesanteur de corps rendu à la terre, indéracinable, il faudra, de la part du sculpteur moderne, une volonté, peut-être même un parti pris. Au contraire, dans les temps héroïques de la grande statuaire, mal servie par des instruments imparfaits, il suffisait pour faire monumental qu'on ne pût faire autrement. La dureté de la matière employée enchaînait le « lapicide » à sa grandeur. Il était grand et simple parce

qu'il lui était impossible d'être mièvre et compliqué. Mais dès que le sculpteur, mieux armé ou pétrissant une plus docile matière, put lui faire exprimer toutes les nuances de la myologie, la figure du mort devint une œuvre maîtresse.

Et elle changea, d'âge en âge, bien plus encore que la forme générale du tombeau.

L'Antiquité tout entière a représenté le mort vivant, ordinairement entouré de ses proches, tel qu'on aimait à se le représenter, tel qu'il l'eût aimé lui-même, s'il avait préparé son tombeau. Depuis les premières stèles grecques jusqu'aux sarcophages chrétiens de *Sant' Apollinare in Classe*, ou de la Gayolle, ce que l'artiste nous montre dans le héros de son monument, c'est la vie. Ce n'est pas une vie ardente, agissante, expansive, celle du combattant ou de l'orateur, il est vrai, mais l'art antique est celui qui figure la nature la plus calme et qui se dépense le moins en gestes. Il n'est pas étonnant qu'il en ait donné très peu aux morts. Une poignée de main, c'est tout ce qu'il leur permet, d'ordinaire, ou bien l'ouverture d'une cassette et le déroulement d'un collier de perles. C'est ce que vous trouverez sur toute la paroi Est de la salle grecque au Louvre, où les exemplaires de cet art sont médiocres, mais représentatifs. C'est tout ce qu'il y a dans la stèle fameuse d'Hégéso, à Athènes. Hégéso, fille de Proxénos, est assise, un peu lasse, sur une chaise aux pieds courbes : devant elle, debout, se tient une petite esclave qui lui met sous les mains un coffret ouvert. De ce coffret, la morte a tiré quelque chose que nous ne voyons pas. Cela était

peint autrefois sur la pierre et s'est effacé. Mais son geste est si juste et sa tête penchée si attentive que l'artiste n'avait nul besoin, pour nous le montrer, de figurer un collier de perles. Cela semble, déjà, un geste d'âme, maniant une parure invisible, mais si présente, comme l'ombre même de la morte, que chacun de nous, sur la pierre, saurait en tracer le contour.

Cette Hégéso est bien vivante, mais sa vie est si sereine et si calme qu'elle semble soustraite à toutes les agitations de la nôtre. On n'imagine pas qu'elle parle. On n'imagine pas qu'elle entende. A peine si l'on s'imagine qu'elle voit. Toute sa sensibilité semble s'être réfugiée dans ses mains, au bout de ses doigts, autour de cette parure dont nous n'apercevons plus le moindre vestige, mais qui représente, pour elle, de la vie qu'elle a vécue, de la terre et des mers qu'elle a connues et des îles qui luisent à l'horizon et des amies demeurées là-haut sur la terre, tout un monde ou une série de mondes minuscules reflétés dans cet invisible orient...

Un peu plus actives sont les scènes où la personne disparue, toujours assise, prend la main de son fils ou de sa fille, de son mari ou de sa femme, debout devant elle et à peine triste. C'est une réunion de famille, la dernière peut-être, ou bien c'est l'indice de la présence perpétuelle, au milieu des siens, quoique invisible, de l'être disparu. « Il est entre les morts et les vivants, dit une épigramme funéraire de l'Anthologie, un doux commerce d'affection et de souvenir. » En donnant la main à celle qui vit encore, la personne morte semble toujours

vouloir la retenir, l'attirer vers elle, et la vivante a toujours l'air près de prendre congé. La scène se passe-t-elle donc au royaume des ombres? Le fond nu et irréel ne dit rien. Tous les doutes parlent. Les savants, qui cherchent de la logique dans ce qu'il y a de moins logique au monde : les sentiments de l'homme en face de la mort d'un être aimé, se désolent de ne pas trouver à ce geste d'explication rationnelle. Mais l'ignorant laisse opérer en lui le charme. Devant les stèles de Tito, d'Asia, d'Eutamia, de Mynno, de Mika et Dion, de Korallion, la pâleur du marbre, la douceur du relief, çà et là fondu et à peine exhalé sur la pierre, la lenteur des mouvements, imaginés par l'artiste pour cette vie sans hâte, donnent à la funèbre rencontre l'apparence des choses qu'on voit en rêve. C'est bien ainsi que l'imagination, dans ses plus folles entreprises, aime à se figurer le retour que la raison sait impossible et la réunion que le souvenir seul peut réaliser. C'est ainsi qu'elle se figure la bienvenue à qui ne reviendra pas, l'étreinte entre deux êtres que l'infini sépare. Elle n'ambitionne pas grand'chose : une illusion, une réunion même imparfaite lui suffit. Elle se représente à peine le profil de l'absent : pas une parole, un glissement seulement, un bruit de feuille morte poussée par le vent, la porte ouverte, l'attitude prise sur le siège accoutumé, un regard, le geste de la tête, du cou, de la main, le geste que faisait seul l'être aimé et que personne, depuis, parmi tant de millions d'êtres humains qu'on dit « nos semblables », ne fait plus!

Il y a une correspondance mystérieuse entre le sentiment qui anime ces femmes et la draperie qui les enveloppe. C'est la draperie coutumière des Grecs, celle où le mieux toute beauté humaine affleure, grâce à l'infinie divisibilité du tissu fluide comme l'onde. Mais nulle part elle ne l'enveloppe ni ne la révèle mieux que dans la statuaire funéraire, peut-être parce que, sur la stèle, la figure assise, recluse et ramassée sur elle-même, est plus étroitement prisonnière de ses plis. L'artiste grec semble jouer avec les plis comme le vent avec l'eau des vasques. Il en joue de façon merveilleuse dans la stèle funéraire d'une *Femme inconnue* qui est au musée national d'Athènes et que Conze a reproduite à la planche XXXI de ses *Grabreliefs*. Assise, un coude sur une main, la tête inclinée en avant, une jambe rentrant sous sa chaise, elle est tout entière modelée par ce qui la voile, et, de même la suivante qui, debout, ouvre le coffret aux perles. Des plis exquis fléchissant en leur milieu, comme des guirlandes, enveloppent aussi la *Mynno* du musée de Berlin. L'artiste qui a sculpté l'*Hegéso* du Dipylon n'a pas manqué, non plus, de la voiler et de la révéler, tour à tour, en faisant ruisseler des épaules aux chevilles la fine ondée de ses plis. Et si l'on examine de près la fameuse femme étrusque, la *Seianti Thanunia* du British Museum, à demi assise sur son tombeau, d'une main soulevant son voile, de l'autre tenant son miroir, on s'aperçoit qu'un même enlacement enveloppe et abstrait toute cette figure : — travail si attentif et si subtil qu'à leurs épaisseurs variables on peut distinguer les

différents tissus dont ce costume de terre-cuite est composé. Pas tout à fait visible, pas tout à fait absente, telle est la figure drapée par les Grecs. C'est le sentiment même de leurs épigrammes funéraires et de leurs cérémonies. Et ce voile légèrement jeté sur l'être qu'on pleure est comme l'ombre transparente où le monde hellénique continuait à voir vivre ses morts...

Dans l'art gréco-romain, la figure du mort se réduit à peu de chose : un médaillon, rond d'ordinaire comme un bouclier, posé au milieu des scènes de chasses ou de combats ou de fêtes, qui décorent le sarcophage. Mais là encore, le mort est vivant et ce n'est pas le Christianisme qui change rien aux formules coutumières. D'ailleurs, à ses débuts, il s'occupe peu de la tombe. Le Christianisme, malgré les retours sournois du vieux culte familial, est bien toujours la religion sortie d'un sépulcre vide. Le chrétien, pour revivre, n'a pas besoin de tombeau. Sans maison, sans esclaves, sans nourriture, sans sacrifices, il poursuit sa carrière glorieuse, lumineuse, infinie. Ni la survivance des enfants, ni leur assiduité aux sacrifices n'en sont les conditions nécessaires. Il y a bien encore, dans les cérémonies pour le « repos de l'âme », un souvenir des traditions païennes, mais un souvenir affaibli, sans rien d'absolu, ni d'impératif. Les portes du ciel s'ouvrent à la plus dénuée, à la plus solitaire, à la plus abandonnée des âmes errantes. Un jour viendra où tous ces tombeaux, comme celui du Maître lui-même, seront vides. Et l'art de la « Bonne Demeure » n'intéresse plus que la

LA VIE SUR LE TOMBEAU ANTIQUE



LA SEIANTI THANUNIA, TERRE CUITE ÉTRUSQUE DE CHIUSI
au British Museum.

(Cl. Mansell et Cie)

vanité des vivants, non désormais le repos des morts.

Aussi le chrétien des premiers âges ne songea pas plus à effacer le décor païen de la tombe où il allait entrer, mort, que celui de la maison où il avait demeuré, vivant. Il prenait quelque débris de statue antique et creusait, là dedans, la tombe de son enfant. Les symboles anciens l'entouraient sans qu'il y prît garde, ou bien, peu à peu, il versait dans ces mêmes formes un esprit nouveau. Ainsi, pendant très longtemps, les figures vivantes du mort et de son épouse, l'un maniant son *volumen*, l'autre pinçant le bout de son voile, ont paru sur les sarcophages chrétiens, comme sur les autres, entourées de génies ou d'attributs nobles, mais équivoques. Et si c'est vraiment le défunt qui est représenté par cette figure, debout, les bras écartés en croix, priant, qu'on appelle l'*orante*, voilà encore une image de la vie. Tant que l'art antique a régné, on n'en a guère vu d'autres sur le tombeau.

Quand renaît la sculpture, au Moyen âge, le mort se couche, et non plus comme sur les terres cuites étrusques, vivant et radieux dans ses parures multicolores, mais endormi d'un profond sommeil. Le mot, dont on le désigne désormais, le définit. C'est un « gisant ». Il ne gît pas lassé, brisé, désemparé, comme une épave de la vie. Il se tient aussi droit, couché, que debout à la parade, aussi ferme que la longue épée serrée sur son cœur. Rappelez-vous le *Philippe le Hardi*, de Dijon, les mains jointes, les pointes des doigts en l'air, les poignets presque

verticaux, tout le corps comme soulevé au-dessus de terre par la foi qui transporte et l'invincible espérance.

Une légende fameuse au Moyen âge racontait que, dans l'église de Notre-Dame, à Césarée en Cappadoce, reposait un chevalier nommé Mercure avec sa lance et son écu. Or l'empereur Julien l'Apostat étant venu à passer par là et toute la ville se trouvant en grande peine et terreur à cause de ses menaces, Notre-Dame apparut, une nuit, au « gisant » et le pria de sauver la chrétienté. Le lendemain matin, la statue avait disparu, sa lance et son écu aussi et l'Apostat était mis à mort au milieu de ses troupes; puis, la nuit passée, on retrouva raccrochés au mur la lance et l'écu du chevalier, et lui, de nouveau, tranquillement couché sur sa tombe. — A voir les chevaliers étendus sur les pierres tombales du Moyen âge, encore tout vêtus de fer, tout armés, dans la souplesse et la vigueur de leur plus bel âge, dégantés seulement et tête nue, mais leur gantelet à portée de leur main, et leur heaume ou « bassinet » tenu près de leur tête par des angelots serviables, il semble bien que tous se tiennent prêts à faire ce que fit, cette nuit-là, le chevalier Mercure.

Pour cela, il faut qu'ils soient jeunes encore et ils le sont, en effet. Peu importe l'âge où les a pris le sommeil! Sur leur tombe, ils ont toujours l'âge de la résurrection : « A tout le plus beau visaige que vous pourrés fere et jeune et plain; le netz longuet et ung petit hault comme savez et ne le faicte point chauve », écrivait le seigneur du Plessis-

Bourré, de la part de Louis XI, en commandant au sculpteur Colin d'Amiens la figure tombale du Roi. Toutefois, dans l'art italien, ce sentiment vaniteux est moins visible. Les chanoines, les doges, les évêques et les humanistes italiens sont moins jaloux de leur jeunesse. Ils ne se tiennent pas aussi fermes que les chevaliers ou les évêques du Nord. Ils n'ont pas les yeux au ciel, les mains jointes en haut. Leur tête, moins fière, se penche un peu sur le côté, se replie un peu vers leur cœur. Leurs mains retombent sur leurs poitrines comme des oiseaux qui se posent, referment leurs ailes. Mais leurs visages endormis sous les dais et les guirlandes du Settignano sont doux, calmes, parfois extasiés, souriant aux anges, — aux anges « d'albastre » qui veillent sur leur sommeil. Qui ne se souvient, lorsqu'il les a une fois aperçus sous leurs portiques, au fond de leurs vieilles chapelles, des visages de l'évêque Federighi, par Luca della Robbia, à l'église Santa Trinita de Florence, ou de Philippe, frère de saint Louis, à Saint-Denis, ou de Louis, son fils aîné, ou du cardinal Brancacci par Donatello ou du cardinal de Portugal par Antonio Rossellino? Peut-on exprimer mieux la sereine confiance du dormeur qui voit quelque chose d'admirable que nous ne voyons pas?

On a beaucoup accusé le Moyen âge d'avoir enlaidi la mort et apporté à l'humanité des terreurs d'outre-tombe que l'Antiquité n'avait pas connues. Il faut, pour l'accuser, n'avoir jamais aperçu ces figures. D'un bout à l'autre de la chrétienté, depuis Saint-Sauveur de Bruges jusqu'à San Nilo de Naples,

elles respirent une paix heureuse. Toutes sommeillent : desquelles peut-on dire qu'elles ne se réveilleront pas? Toutes sont tournées vers la mort : desquelles peut-on dire qu'elles en reflètent la menace éternelle ou l'horreur? Où est la laideur du cadavre, la nudité du squelette, la grimace et le rictus de la bouche? Où est l'appareil du jugement, les ministres de la vengeance, la vision des tourments éternels? Sans doute, on verra un jour ces choses sur les tombeaux, mais ce ne sera plus au Moyen âge. Ce sera au XVI[e] siècle, précisément lorsque auront disparu les ferveurs de la foi chrétienne, et que l'art devenu savant aura parachevé sa « Renaissance ». Le gothique n'a pas envisagé la mort moins simplement ni moins joyeusement que l'antique. Lorsqu'on dit que l'art antique a montré la mort heureuse, on joue sur les mots. L'art funéraire antique n'a représenté la mort, ni heureuse, ni malheureuse; il n'a pas montré la mort. Sur ses tombes, sur ses stèles, sur ses sarcophages, il a figuré la vie. Et quand, par hasard, il a figuré la mort, comme dans certains tombeaux étrusques, ou urnes cinéraires d'albâtre, il ne l'a faite ni douce, ni riante, mais angoissée, mais terrible, mais compliquée de démons et de « charuns » diaboliques. Un seul art, dans l'histoire que nous connaissons, a figuré sur son tombeau le mort sommeillant, rêvant, calme et plein d'espoir : c'est l'art gothique.

A mesure que passe le Moyen âge et qu'on avance dans la Renaissance, le gisant se relève de sa couche, s'accoude sur un bras, et commence à regarder autour de lui. Cette évolution est très frappante,

CELUI QUI NE PLEURE PAS



DONATELLO. — TOMBEAU BRANCACCI
à Naples.

quand on considère, l'un après l'autre, les tombeaux des papes. Grégoire X dans la cathédrale d'Arezzo, Benoît XI à Saint-Dominique de Pérouse, Jean XXIII au Baptistère de Florence, Martin V au Latran, et jusqu'à Sixte IV à l'Église de Saint-Pierre, sont encore couchés, les mains sur leur poitrine, la tiare en tête posée sur un coussin. A peine le XVIe siècle a-t-il commencé, que le pape Jules II, à Saint-Pierre aux Liens, sort de cette attitude où les Jean de Pise, les Rossellino, les Pollaiuolo avaient immobilisé ses prédécesseurs. Il s'accoude et se tourne vers le spectateur. Après lui, tous les Papes se redressent et trônent sur leurs tombeaux. Les mains de Paul III, de saint Pie V à Sainte-Marie Majeure, d'Urbain VIII, de Clément XIV, se lèvent pour bénir et peut-être pour menacer. D'autres Papes, comme Sixte V, s'agenouillent et prient. Tous vivent et règnent sur leurs tombes, jusqu'à ce que, de nos jours, seulement, Pie IX se recouche et disparaisse dans un simple sarcophage renouvelé des premiers tombeaux chrétiens de Ravenne, sous les palmiers et le Bon Pasteur symboliques.

Même chose dans les tombes profanes. Sans aller ni à Florence, ni à Rome, on peut saisir l'antithèse au musée des moulages du Trocadéro. Là, on aperçoit non loin l'un de l'autre, deux monuments dont les originaux se trouvent ensemble, dans la cathédrale du Mans. L'un, le tombeau de Charles IV d'Anjou, comte du Maine, est de la fin du XVe siècle, l'autre celui de Guillaume du Bellay, du milieu du XVIe. Ce sont deux hommes de guerre. Il ne s'est pas écoulé

un siècle entre le jour où Laurana sculpta le premier et où l'émule inconnu de Jean Cousin ou de Jean Goujon « eslaboura » le marbre de l'autre. Mais un monde nouveau est sorti des profondeurs silencieuses du Moyen âge. Le soldat a dépouillé la cotte de mailles, les jambières, l'appareil utile du combat. Son armure n'est qu'une parure éclectique, renouvelée des Romains, choisie pour sa beauté. Ses mains ne reposent plus paisiblement dans l'attente ou pour la prière : elles s'occupent. Sous chacune d'elles il y a un livre, autour du mort sont des livres épars, toute une bibliothèque. Et il nous regarde bien éveillé, en pleine activité, triomphant, sans rien évoquer de l'inconnu que nous sentons, à côté, en Charles d'Anjou, dans le silence fermé de la bouche et le mystérieux sourire du casque.

Le même contraste se voit au Louvre dans les salles du rez-de-chaussée qui longent la Seine. Des salles basses où s'allongent les statues funéraires de Philippe Pot, de Blanche de Champagne ou de Philippe de Morvilliers, passez dans les hautes salles largement éclairées où se redressent les figures d'Albert Pie prince de Carpi, de l'amiral de Chabot, de Charles de Maigny, de René de Birague et de Valentine Balbiani. Tous ces gens de la Renaissance se sont relevés sur la couche où dormaient leurs pères. Ils lisent : un passage du poète ou du philosophe a donné des ailes à leur pensée. Ils ont relevé la tête, le livre a glissé au bout de leurs doigts, et ils regardent au loin, insensibles au petit king's charles qui se dresse et veut sauter sur leurs genoux. Rien de plus noble que ce repos du

prince de Carpi, un bras replié vers la tête, vèrs le siège de la pensée, tous les autres membres accusant la force et la souplesse inactives. Mais rien de moins semblable au « gisant » gothique. Le dormeur, jadis confiant dans son sommeil s'est mis à méditer, en même temps que ses mains abandonnaient l'attitude de la prière. Ce que la Renaissance exprime sur les tombes, ce n'est plus l'espoir en la mort : c'est la mélancolie infinie de la vie. Le gisant est devenu le *Pensieroso*.

Il est devenu quelque chose de plus triste encore et, précisément dans la même salle du Louvre, si vous regardez au-dessous de la figure de Valentine Balbiani, vous verrez paraître l'autre face de la Renaissance : la curiosité du cadavre tel qu'il sera quand la mort l'aura décomposé. A mesure que croît le prix de la vie, s'augmente la terreur de la perdre. A mesure qu'éclate l'orgueil de l'être, grandit l'horreur du néant. En même temps, plus se perfectionne la science du corps humain, plus l'artiste subit la tentation d'en exprimer tous les aspects, même les plus répugnants. Cette science et ce goût nous ont donné deux chefs-d'œuvre : le *Henri II* de Germain Pilon, à Saint-Denis, et le *Louis de Brézé* de Jean Goujon et de Jean Cousin, à Rouen. Cette fois, c'est bien la mort, dans toute sa tragique simplicité, le relâchement de tous les muscles, l'affaissement définitif de la tête, à la dérive, la pesée de tous les membrès sur le sol, le dénûment, la fin. L'œuvre est poignante de réalisme, admirable de construction plastique; elle est de ces œuvres rares, qui frappent, en nous, le

timbre aux harmoniques infinies. Et, assurément, nous la devons à la curiosité scientifique de la Renaissance. Mais à cette fatale curiosité, nous devons aussi de lamentables erreurs : la statue de *la Mort*, de Ligier Richier, représentant René de Châlon, selon son propre désir, non comme il était mourant, mais « tel qu'il serait trois ans après son trépas » ; enfin, cette Valentine Balbiani, la femme bien-aimée du chancelier de Birague, que son mari veuf, et sur le point d'entrer dans les ordres, eut le courage de faire représenter dans tout le dénûment et l'horreur de la vieillesse et de la mort. Ce sont là des crimes esthétiques, parce que ce sont des trahisons envers la Nature, vue dans le moment où elle se transforme et ne se montre pas. Toutefois, ce ne sont là, dans l'art de la Renaissance, que de passagères antithèses. Malgré ces souvenirs terribles de la corruption, de la déchéance physique, apparaissant au-dessous des figures vivantes, — comme une apostrophe de Bourdaloue ou de Bossuet, au milieu des splendeurs éblouissantes du siècle, — le tombeau de la Renaissance reste le plus souvent un monument d'orgueil. La figure s'y prélasse ou s'y agite. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, il en est encore de même. La mort d'un héros devient un grand spectacle, où le désespoir fait des grâces, où les lamentations sont réglées par un maître de chapelle, et les mouvements par un maître de ballet. Le *Maréchal de Saxe*, par Pigalle, à Strasbourg, triomphe, même en quittant la vie, et comme s'il descendait les marches d'un trône, s'achemine d'un pas cadencé vers sa tombe, le bâton de commande-

ment à la main. Dans l'Antiquité, le mort était un vivant, au Moyen âge ce fut un « gisant », sous la Renaissance, il est agissant ; au XVIII[e] siècle, il est triomphant. Que sera-t-il aux temps modernes?

Regardons-le dans les grandes œuvres contemporaines : le *Cavaignac*, de Rude, l'*Alexandre Dumas*, de M. de Saint-Marceaux, le *Baudelaire*, de M. de Charmoy, les *Morts*, de M. Bartholomé. Le mort gît étendu comme les gisants du Moyen âge, mais avec une tout autre détente des muscles. C'est un sommeil dont on ne se réveille pas. Mesurons de l'œil le relief de ces poitrines, de ces membres : jamais il ne fut si faible chez aucun gisant d'autrefois. Les corps aplatis, tassés contre terre, semblent vouloir y descendre, s'y abîmer à jamais. C'est la sensation profonde que donnent, au Père Lachaise, les corps de M. Bartholomé, tous refoulés vers le sol, quelques-uns s'y affaissant, écrasés sous un poids invisible, se ployant au delà même de ce que peut être ployée la machine humaine. Qui a disjoint ces mains pointées vers le ciel ou croisées sur la poitrine? Qui a jeté, de côté, cette épée, dont la pointe ne menaçait plus personne, mais dont la croix protégeait le cœur? Qui a renversé cette tête sereine et l'a laissée, la bouche entr'ouverte par où le souffle s'en est allé? Cela s'est fait tout seul, sans théorie, sans école, sans parti pris, sans entente. « Comme on a l'air pauvre quand on est mort! » c'est le sentiment qui semble avoir modelé toutes ces figures, avec une lassitude de la vie, si simple, si humaine, si résignée. La résignation est le grand trait de ces figures. Il est le plus vrai. Sans doute,

l'homme de notre temps ne tient pas moins à la vie que l'homme de la Renaissance, ni ne montre plus de courage devant la mort, mais peut-être se fait-il une idée moins magnifique des joies de la vie et en a-t-il moins le regret! Peut-être, son hésitation devant la fin prochaine tient-elle moins à la perte de ce qu'il connaît qu'à l'horreur de l'inconnu. Peut-être, même, cette horreur est-elle véritablement un peu moindre et la mort lui apparaît-elle, plus souvent qu'autrefois, la fin du monotone recommencement des tristesses humaines, l'oubli infini dans ce « repos que la vie a troublé »...

Tel est le cycle parcouru par la figure du mort. En Égypte, elle est encore à demi prise dans sa gangue de pierre; à mesure que les siècles passent, elle s'anime, elle se dégage, elle se dresse, s'agenouille; enfin elle est debout. Et, en vérité, au XVIIIe siècle, elle triomphe. Puis, de nos jours, elle se recouche et s'endort. Enfin, elle rentre peu à peu dans la pierre d'où elle était péniblement sortie, et, par un singulier retour des formes disparues, il n'y a guère plus de reliefs ou d'indications de membres et de formes humaines dans le *Baudelaire* de M. de Charmoy, par exemple, que dans les basaltes noirs où se penchent les égyptologues pour y lire les noms de Tabnith ou d'Esmunazar.





LA "MESNIE" DE LA MORT



Cette impression que laisse en nous la figure du gisant est amplifiée et précisée encore, si nous regardons celles qui lui font cortège, — ce qu'on pourrait appeler la « Mesnie de la Mort ». Être accompagné lors du dernier voyage par les serviteurs, les clients, l'épouse même, parut longtemps à l'homme une condition de survie. On les sacrifiait donc sur sa tombe. Être accompagné par leurs images, les plus belles possible, se présenter aux générations futures entouré de leurs formes, s'embellir de leur beauté, parut un sort enviable longtemps après qu'eurent cessé les sacrifices humains et une condition de survie, sinon dans les Champs Élysées, du moins dans le souvenir des hommes. La tombe égyptienne est une exposition universelle des serviteurs, des richesses, des propriétés, des récoltes du mort, en même temps qu'une histoire de ses guerres et de ses travaux publics. La tombe de Tanagra contient encore tout un petit cortège de danseuses, de marchands ou d'amours. C'est la

vie tout entière et de tout un peuple qui s'agite et bourdonne autour du mort. Les femmes jouent de l'éventail, les athlètes se frottent les muscles, les marchands crient leur marchandise, les mimes font leur mimique, les enfants lutinent quelque volaille, les amours voltigent.

L'idée qui inspira le coroplaste grec domine l'Antiquité tout entière, sur tous les bords de la Méditerranée, dans toutes les îles, païenne ou chrétienne, à demi barbare ou décadente : mettre autour du mort, sur son tombeau, la vie familière, la vie accoutumée. Rien de surnaturel. Pas plus sur le tombeau chrétien que sur le païen, vous ne trouverez de scènes comme Dante en imagine et qui nous ravissent dans un autre monde. S'il y a un ange, il est sans ailes, tout à fait semblable à un autre jeune homme. S'il y a un génie, tenant un cartouche, c'est un pur motif décoratif. Sans doute, les dieux y paraissent, mais dans leurs besognes terrestres : Apollon luttant avec Marsyas ou Bacchus traîné en triomphe sont des personnages de la plus naturelle humanité. Sans doute, le Christ fait des miracles, mais en pleine vie coutumière, au milieu des pains, des poissons et des jarres, sous les arbres où perchent des colombes. On peut en voir d'excellents exemples à Arles, au Musée lapidaire ou, si l'on ne va pas jusque-là, à Saint-Germain dans les moulages réunis par M. Salomon Reinach. Il ne s'agit ni de ce qui se passe dans le royaume souterrain des morts, ni de ce qui se passe au ciel. On reste, même avec l'art chrétien, sur la terre et l'on y pose les deux pieds.

Sur cette terre, le cortège change cependant à mesure que passent les siècles. D'abord, ce sont les parents qui le forment ou les serviteurs, penchés sur l'être qui n'est plus, lui tendant le coffret aux bijoux, ou un oiseau, ou son enfant nouveau-né. Sur les stèles attiques, le mort est presque toujours entouré de sa famille. Agathon se tient debout, auprès de sa femme Korallion, Dion auprès de Mika. La fille de Phrasikléia se jette dans les bras de sa mère. « Une suivante », dans la stèle funéraire qui est à La Haye, tend l'enfant à la morte et l'enfant lui tend les bras. Ces figures de jeunes femmes à peine profilées sur le pentélique, telles qu'on s'imagine l'*animula blandula, vagula*, que chante l'Empereur-poète, sont presque toujours entourées de leurs proches. Bien peu tiennent, solitaires, le coffret, le miroir ou le fuseau.

Puis, des foules surviennent autour du sarcophage se livrant, tout autour du mort, à toutes les besognes de la vie : les amours grimpent aux échelles pour vendanger, foulent le raisin dans la cuve, portent des guirlandes, montent dans la voiture aux chèvres. Des chasseurs accourent : des barbares, des Perses, au galop de leurs chevaux, et ce sont d'étranges luttes avec les sangliers, les lions, les aurochs ou les poursuites des cerfs détalant aux quatre coins du sarcophage. Le tumulte, la rumeur, le cliquetis des armes, le sol battu par les foulées cadencées du galop, voilà ce qu'entendent, incessamment autour d'elles, les ombres dans leur long sommeil. Et ce sont presque toujours des scènes de tuerie ou de carnage qu'aperçoivent

les fouilleurs, sous leurs pioches, lorsqu'ils font surgir quelque chef-d'œuvre sur quelque point que ce soit du monde méditerranéen, depuis les champs de Sidon jusqu'à la vigne Ammendola. La famille et les clients, voilà de qui se compose, sur le tombeau païen, la « Mesnie de la Mort. »

Sur le tombeau chrétien, la famille disparaît. Elle ne reparaîtra guère plus qu'au XIXe siècle avec Thorwaldsen ou les artistes du Campo Santo de Milan ou de Gênes. Elle est remplacée par les saints, les apôtres, la grande famille chrétienne, c'est-à-dire par des étrangers, aux yeux de la cité antique, par des inconnus. Le lapicide travaille à la gloire non de la famille, du foyer, de la *gens*, mais du genre humain, de tous les frères en Jésus-Christ. Et la nature naît, grandit, foisonne autour de la tombe, avec ses drames : le serpent qui monte en s'enroulant autour de l'arbre, menaçant le nid; avec ses joies : les grands paons qui boivent à la coupe ou les colombes insinuant la balançoire de leur cou et de leur queue dans le paraphe arrondi des vrilles de la vigne. Ce n'est plus la communion familiale ni même patriotique autour du mort; c'est la grande communion chrétienne, la communion largement humaine qui commence. Le Christ guérit l'aveugle; il multiplie les pains; il relève le paralytique; il change en vin l'eau des amphores de Cana. Le mort repose entouré de prodiges. Autour de lui, par la volonté du Seigneur, Jonas sort de la baleine, Daniel est arraché aux lions, Isaac au couteau de son père, Moïse et son peuple à la main du Pharaon, les trois jeunes

Hébreux à la fournaise. Il dort donc confiant : il sera délivré de la mort. C'est un immense panorama de prodiges qui se déroulait aux Alyscamps, sur les milliers de sarcophages chrétiens, autour des dix-neuf chapelles, dans cette plaine tout inégale et bossuée par les tombes dont parle Dante, et vers où, de tous les points des Gaules, le Rhône charriait continuellement des marbres et des morts.

Ainsi, en un point qui, esthétiquement, est capital, le cortège chrétien de la tombe antique et son cortège païen se ressemblent. Ils sont tous deux formés par des humains et des humains qui agissent. Autour du mort, l'artiste grec, ou gréco-romain, ou étrusque, figure la vie active et une compagnie ou « mesnie » purement naturelle.

Au Moyen âge, tout change : ce qu'il y a, autour du gisant, ce n'est plus une vie active, mais une vie contemplative, et ce n'est plus un cortège humain, mais une compagnie surnaturelle. Les anges descendent du ciel pour veiller sur le mort. Dieu tout-puissant paraît au-dessus de sa tête. Les saints s'étagent ou s'alignent, non plus dans les besognes de la vie, mais dans les attitudes du triomphe et du repos. Rappelez-vous la vision qui domine, à San Zanipolo, de Venise, les doges Michele Morosini et Mocenigo, ce dernier par Niccolo et Giovanni di Martino, tous deux du XV[e] siècle, ou bien encore celle du Cardinal de Braye par Arnolfo di Cambio, à l'église de Saint-Dominique, à Orvieto, et vous aurez la brusque révélation d'un sentiment que ne vous donne pas la littérature. Les poètes ont déploré que le Moyen âge ait ramené la pensée sur

les choses de la mort et que la foi chrétienne, « mêlant la terreur à l'espoir »,

> Ait mis l'Éternité douteuse au fond des tombes...

Mais les poètes chercheraient vainement cette image sous le ciseau des Maîtres de la sculpture funéraire. C'est peut-être dans les livres, que la foi du Moyen âge a mêlé la terreur à l'espoir ; ce n'est assurément pas sur les tombes. Jamais époque ne fut plus familière avec la mort. Comme l'a très bien montré M. Enlart, les « aîtres » ou les cimetières étaient des lieux d' « esbattements » et les gens qui, de nos jours, sont surpris qu'il y ait des vignobles sur les toits de Paris, le seraient bien davantage d'entendre parler du vin récolté parmi les tombes, comme jadis, à Saint-Urbain de Troyes, au XIVe siècle, ou des noix venues du cimetière de la cathédrale de Noyon... Sans doute, il y a un *Jugement dernier* sur la façade du dôme d'Orvieto, mais il y a de tout sur ce dôme : la Genèse, la création de l'Homme et ces deux anges délicieux qui glissent dans l'air, les ailes toutes droites, comme des cygnes sur l'eau, et la Nativité de l'Enfant Jésus... Sans doute, il y a, sur les murs du Campo Santo de Pise, la rencontre des « trois morts et des trois vifs », mais il y a la vendange, mais il y a le raisin qu'on foule dans la cuve, il y a la musique jouée dans le jardin enchanté ; il y a tout le cycle des prodiges bibliques ou des réalités contemporaines. Quoi d'étonnant si, dans ce cycle, où tout est figuré de la vie, il se soit glissé quelque chose aussi de la mort ? Sans doute, enfin, il y a, au

tympan de nos vieilles églises, des batailles de démons et d'anges, des marmites de damnés, des « pesées d'âmes »... Mais observez que ces choses ne sont pas des tombeaux. Dans les tombeaux nous ne trouverons rien de semblable... Les scènes de l'Enfer étaient bonnes pour les vivants. La vision du Paradis enveloppe les morts. Si des mystères sont représentés sur la tombe, ce sont des mystères joyeux : l'Annonciation, la Résurrection, l'Assomption. Le doge Morosini est couché dans sa gloire. Il dort; il fait un rêve : il se voit parvenu là-haut, présenté au Christ par la Vierge et par l'archange. Tel le cardinal de Braye, tel Roderigo Gonsalvi, tel l'évêque d'Albano, tel le cardinal de Portugal.

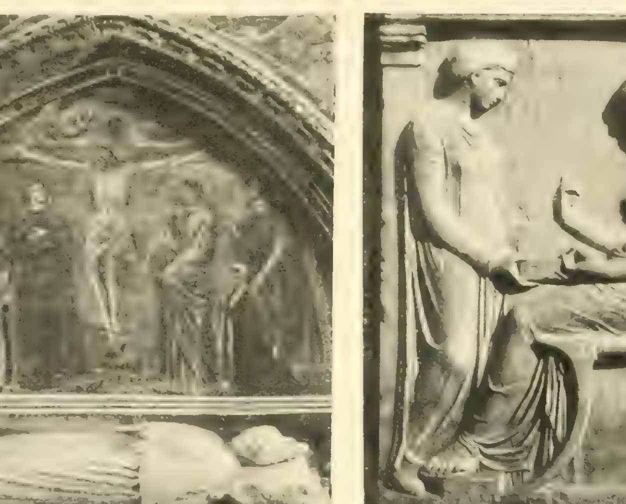
Toutes ces figures sont surmontées de la vision la plus belle qui fut jamais : la réalisation de leur espérance et la conclusion de leur effort s'épanouissant au-dessus d'eux comme la fleur de leur vie. Là-haut, c'est lui-même que le doge ou l'homme de guerre, l'évêque ou l'humaniste aperçoit *in carne* ressuscité, présenté par un saint à son Dieu, — car son Dieu est ressuscité, *Scio quod redemptor meus vivit*. C'est pour nous, peut-être, mais ce n'est pas pour lui que l'Éternité est « douteuse ». Nous qui plaignons les hommes du Moyen âge morts ainsi, sûrs que leur idéal vit et triomphe quelque part dans les cieux, pourrions-nous en dire autant à l'heure où nous nous sentons fatigués de la lutte et ne devrions-nous pas, plutôt, les envier? Lesquels d'entre nous, même parmi les plus forts, parmi les confiants dans le progrès indéfini de l'esprit humain,

s'en vont-ils vers la mort assurés en l'avenir de l'idée qu'ils servent, de la justice qu'ils réclament ou de la beauté qu'ils annoncent et combien peuvent-ils se dire, en toute bonne foi, comme ces dormeurs souriants, la tête penchée, les mains jointes : *Scio quod redemptor meus vivit?*

Ce groupement de saints, d'anges et de personnages divins autour du mort, sous le portique où il repose, est une chose si simple, qu'on ne sent chez l'artiste aucun effort, aucune composition, aucun labeur. Les monuments de *Leonardo Bruni* par Rossellino et de *Marsuppini* par Desiderio da Settignano sont des merveilles d'harmonie. On ne saurait où, ni comment, retrancher une seule de leurs figures. Ce n'est point là un rapprochement ingénieux fait par des architectes ou des tailleurs de marbre pour développer une thèse. C'est le geste spontané qui dresse le but auprès du voyageur fatigué, qui range les plis de son manteau, suspend sur sa tête des guirlandes, tire le rideau sur ses yeux et lui montre ce qu'il a tant cherché sur les routes d'ici-bas : la vérité, la justice, l'amour. C'est le geste hospitalier qui réunit, sous le même cintre, les esprits purs et le corps qui revivra un jour, — et ceux qui sont déjà renés à la lumière, et ceux qui ont souffert pour revivre, — dans cette réunion paisible et qui ne finira plus.

Ici, nous saisissons, au vif, l'antithèse du geste chrétien dans la naïveté de la foi médiévale avec le geste païen des beaux temps de la Grèce. Sur la stèle du Céramique, les parents serrent la main de celui qui les quitte. Sur le parvis de San Zanipolo,

MESNIE SURNATURELLE ET MESNIE NATURELLE



TOMBEAU DU DOGE MOROSINI
à San Zanipolo.

STÈLE FUNÉRAIRE D'HÉGÉSO
Musée d'Athènes.

les saints accueillent celui qui, ayant traversé la mort, vient vers eux. Là-bas, c'est une scène d'adieux ; ici, une scène de bienvenue et de présentation au Seigneur. Le chrétien n'est plus accompagné à son départ : il est reçu à l'arrivée. Autant qu'une bienvenue est plus joyeuse que des adieux, autant le cortège de la mort au Moyen âge est moins triste que dans l'Antiquité.

Non que les proches ou les serviteurs éplorés de la stèle attique aient disparu tout à fait du tombeau gothique. Ce serait grand dommage, car leur douleur et leurs robes ont dicté à nos maîtres « ymagiers » des gestes et des plis qui sont de purs chefs-d'œuvre : les pleurants des ducs de Bourgogne et du duc de Berri, les « deuils » de Philippe Pot, par exemple. Le cortège funèbre s'est même, depuis l'Antiquité, enrichi de figures nouvelles et peu à peu, sont venus se ranger, autour du mort, des représentants de toute l'échelle de la vie : des anges, des hommes et des bêtes ; des anges pour le garder, des hommes pour le pleurer et des bêtes peut-être pour le distraire.

Les anges apportent aux gisants le secours de leurs mains et de leurs ailes. De leurs mains, ils soulèvent le rideau, comme l'ange admirable de Donatello, sur la tombe du cardinal Brancacci, à San Nilo de Naples ; ou bien, ils balancent l'encensoir, comme ceux de Philippe, frère de saint Louis, souriant des lèvres aux lèvres souriantes du prince qui dort. De leurs ailes palpitantes, ils chassent les mauvais rêves. Ils ne pleurent jamais. Ce sont les amours qui pleurent, peut-être aussi ces faux anges

qui entourent, tout nus, debout, le corps du beau Philibert, à Brou. Les vrais anges protègent ou aident, mais ils sourient : ils ne connaissent pas la mort.

Les bêtes, non plus : les lions, les chiens ou les guivres pelotonnés sous le dur talon du chevalier, ou sous la molle pantoufle de la dame ou de l'abbesse. Ils ne savent pas qu'ils mourront et ne se doutent guère qu'ils sont dans une église et accomplissent une fonction solennelle. Il suffit d'aller au Louvre, dans les salles du rez-de-chaussée, pour goûter l'extrême fantaisie du Moyen âge. Combien, parmi les milliers de visiteurs qui assiègent, chaque année, les box de l'Exposition canine, ont-ils la pensée de pousser jusque-là, sur le même quai de la Seine? Ils trouveraient, cependant, en ces carlins, ces king's charles, ces épagneuls, ces levrettes de marbre ou de liais, couchés aux pieds des dames, jusqu'aux grands chiens courants de la *Diane* de Fontainebleau, la plus singulière collection de chiens que puisse imaginer la fantaisie humaine. Ces bêtes sont presque aussi vivantes et attachantes que celles de l'Exposition canine. Mais elles sont beaucoup moins bien élevées. La plupart se disputent des os, se battent, se roulent, dévorent avec une inconcevable avidité. Et le mort, étendu, la tête entre les purs esprits qui le couvrent de leurs ailes, les pieds parmi les bêtes rageusement occupées à leurs nourritures, semble encore partagé entre les deux natures, céleste et animale, qui se sont disputé sa vie.

Enfin, de simples mortels l'accompagnent, des « pleurants » comme sur la tombe de Philippe le

LA « MESNIE » DE LA MORT

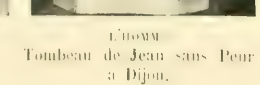
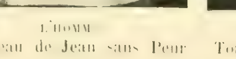


L'ANGE
Tombeau de Philippe, frère de St Louis à St Denis






L'ALLÉGORIE
Tombeau de François II à Nantes.

L'HOMME
Tombeau de Jean sans Peur à Dijon.



LA BÊTE
Tombeau d'une Princesse à St-Denis.

Hardi, dans la salle des Gardes, au musée de Dijon. C'est là qu'il faut aller, pour voir, au complet, la « mesnie de la mort. » On voit chez Rossellino ou Donatello de plus beaux anges ; on voit chez Guillaume Regnault ou Germain Pilon de plus gentilles bêtes ; on voit à Innsbruck, de plus fiers chevaliers. Mais, nulle part, on ne voit une semblable réunion d'anges, d'hommes et de bêtes, en face du grand mystère, c'est-à-dire d'êtres qui ne sont pas mortels, d'êtres qui ne se savent pas mortels, et de l'être, enfin, en qui le drame réside, parce qu'il sait qu'il meurt et qu'il espère revivre.

Ce drame surtout est admirable, à Dijon, dans le chef-d'œuvre de Jean de Marville, de Claux Sluter et de Claux de Werwe, multiplié par les quarante moines ou chevaliers encapuchonnés, pleurant, répétant, développant et variant, comme les quarante strophes d'un poème, le même thème de douleur, tandis que les cinquante-quatre « angelots d'alebastre » nichés dans les architectures, les deux anges tenant le heaume ou bassinet et le lion couché aux pieds du duc, répètent le même thème de gloire. Quand un coup de lumière vient à toucher les anges dorés, change en hautes flammes leurs grandes paires d'ailes, il semble qu'on voie une œuvre de joaillerie splendide et chimérique flotter, avec le corps du duc, sur un lac noir : le marbre, où plongent les reflets tricolores du manteau bleu et or, du coussin rouge, de la doublure rouge du manteau, des tuniques blanches des anges semées d'étoiles d'or, de leurs pieds nus tout roses, du lion éploré dans sa crinière brune et

dorée. Et tandis que la lumière s'enroule et luit aux grains dorés de l'architecture comme aux grains rouges des rosaires, voici que, tournant sous le plafond noir de la dalle, empêtrés dans leurs robes de marbre, secoués par les sanglots, passant et repassant sous les petites voûtes, derrière les piliers, dans un cache-cache morne et sans fin, les pleureurs conjuguent tous les temps du désespoir, sans montrer leurs figures, sans montrer leurs mains, par le mystérieux soulèvement de leurs lourdes bures et la funèbre éloquence de leurs plis.

Cette éloquence est chose toute nouvelle. Elle dit des choses que les plis admirables de l'*Hégéso* ou de la *Mynno* n'avaient jamais dites. Quand on pouvait croire que l'Antiquité avait épuisé toutes les nuances du drapé flexible et pur, l'artiste gothique l'a, sans effort, renouvelé entièrement. Il ne pouvait plus en faire l'expression de la *forme* humaine, dorénavant perdue dans les profondeurs de la robe monacale : il en fit l'expression du *geste* humain et, par là, ce qu'il n'avait pas été chez les Grecs, l'expression du sentiment de l'homme. C'est à peine si ces pleurants peuvent soulever leurs lourdes robes, leurs capuchons, leurs longues manches. Mais leurs gestes prolongés par les lignes épaisses de la bure semblent grandir, comme projetés sur un mur en ombres gigantesques. Sur le côté gauche du monument de Philippe le Hardi, ils sont six, dont on ne voit pas la figure et trois qui, peut-être, n'en ont pas. A ses pieds, il y en a quatre, dont les traits restent cachés ; il y en a huit sur le côté droit de Jean sans Peur. Ce sont

les plus « pleurants » de ces « pleurants », et les plus tragiques. Tantôt, le pli tombe des yeux comme un flot de larmes; tantôt, il se rebrousse et se ramasse comme un froncement de sourcils; tantôt, il glisse en tournoyant jusqu'à terre comme une plume qui se pose; tantôt, il s'évase et demeure suspendu en l'air comme une cloche; tantôt, il moule le corps comme un gant, et tantôt, il le cache comme un bouclier, ou il se creuse comme une écuelle et se ferme comme une poche, ou il se replie, s'aplatit et se tasse en zigzags, ou il traverse toute la draperie en diagonale et ceint le corps comme un baudrier. L'artiste a signifié les plus intenses expressions de l'âme sans montrer de figures ni de membres. Il a fait du *pli* le grand trait expressif du corps comme la *ride*, qui est le pli de la peau vêtant les muscles, est le grand trait expressif du visage. Dès lors, l'être entier n'est plus dessiné que par un geste : un geste de douleur.

L'âge gothique disparu, le cortège des serviteurs ou des clients ne se reverra plus autour du mort. On n'imaginera plus de figurer, même en une simple posture de douleur, ceux que, dans d'autres temps, on eût sacrifiés aux mânes du maître. On l'imaginerait moins encore aujourd'hui. La Renaissance et le XVIII[e] siècle ont bien représenté des figures éplorées auprès des tombes, mais ce sont des allégories. Au XIX[e] siècle, on a bien remis, autour du mort, sur le marbre ou dans le bronze, des figures affligées, mais ce sont des parents. Parfois, on a trouvé encore vraisemblable de faire pleurer la *Charité*, la *Patrie*, la *Vertu*, toutes sortes

de fictions autour du mort, mais il a toujours paru dépasser les bornes de la vraisemblance d'y faire pleurer les valets. Dès le XVI[e] siècle, les serviteurs, les chevaliers, les moines et les bêtes s'en vont.

Et, un à un, les dieux du paganisme reviennent rôder autour des tombes. Oh! non pas les dieux de volupté : ils n'oseraient se mêler aux apôtres dont les mains bénissent, aux martyrs dont les blessures saignent, mais les dieux des Enfers, les Parques. Regardez aux pieds des enfants de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, couchés, côte à côte, entre quatre anges de leur âge, par Guillaume de Regnault et Jérôme de Fiesole, à Tours; vous lirez ces vers :

Par Atropos qui les cueurs humains fend
D'un dard mortel de cruelle souffrance,
Du Roy Charle et d'Anne, Royne de France,
Cy dessoubs gist Charles second enfant...

Les dieux proscrits se glissent derrière Atropos. Hercule traînant son hydre vient se joindre à Samson, traînant sa porte. Des génies ailés se dissimulent sous cette pierre où se tiennent des anges; des dauphins en mordent les quatre coins. Puis apparaissent des figures indécises, dont les tuniques glissent, dont les ailes s'écourtent, qui ne peuvent plus que voleter près de terre, à Brou, et, peu à peu, l'artiste déshabitué des formes sévères et rêvant des grâces antiques, oublie le but pieux qu'il se propose et, parti pour figurer un Ange, en vient à modeler un Amour.

En même temps, aux personnes réelles, vivantes, succèdent de froides allégories. Elles se dressent

aux quatre coins du tombeau de François II, duc de Bretagne, à Nantes, portant des objets usuels, bien que souvent incompréhensibles. L'une avec son horloge et son mors de bride, l'autre avec son miroir à pied qui ressemble à un engin téléphonique et son compas, l'autre avec ses balances. Le passant qui n'est pas averti que voici la Tempérance, la Justice, la Vérité, est fort enclin à penser que ces belles dames sont surprises dans les soins de quelque déménagement. Mais il se trompe. Elles sont là pour honorer le gisant. Elles l'honoreront, pendant trois siècles entiers, changeant seulement quelquefois de toilette, rejetant leurs longues robes et leurs manches, abandonnant leurs pendules et leurs balances, se tordant les bras, gémissant, escaladant le sarcophage, la pyramide, soufflant dans des trompettes, repoussant la Mort, se livrant quelquefois à la plus démonstrative gymnastique, tandis que des orages imaginaires gonflent, creusent, chassent et déploient leurs draperies de pierre blanche, rouge, noire sur le crâne et les vertèbres d'un squelette qui surgit!

Regardez maintenant les tombes contemporaines : tout cortège a disparu. L'Antiquité avait figuré autour de ses morts un cortège naturel : la vie qui continuait, des êtres *agissants*. Le Moyen âge a figuré des êtres surnaturels, ou bien encore la vie qui s'arrêtait un instant : des *pleurants*. La Renaissance et les siècles qui l'ont suivie dotèrent leurs morts d'un cortège allégorique, d'une vie factice et voulue, de *figurants*. Tous les âges avaient fait honneur à l'être disparu, d'une compagnie d'êtres

attachés à sa destinée et mourant un peu de sa mort. Et, maintenant, c'est fini. Nous nous en allons seuls dans l'autre monde. Ni les serviteurs égyptiens, ni les petites danseuses tanagréennes, ni les toutous du Moyen âge ne nous accompagnent. On ne brise pas nos armes pour les chasses d'outre-tombe. On ne déchire pas nos livres pour les lectures d'en haut. Ni du monde humain, ni du monde animal, rien n'est sacrifié pour nous servir de cortège. De tous ces sacrifices, le seul vestige qui restât, était celui du monde végétal. On coupait encore des fleurs, on coupait des brassées de fleurs : elles mouraient sur notre tombe, comme si leurs âmes pouvaient suivre notre âme et respirer notre ombre, l'ombre de leurs parfums... Et voici que, justement, quelques-uns trouvent que c'est trop de sacrifices encore, — et défendent qu'on sacrifie des roses à leurs mânes, — que le règne végétal lui-même est fait pour les vivants, non pour les morts, qu'il ne faut pas sacrifier la plus légère parcelle de richesse à qui ne peut plus produire de la richesse, et que, morts, nous nous devons tout à la terre, et que la terre ne nous doit plus rien...

. . . .

Cette évolution fut-elle voulue par l'artiste quand il dressa le monument du mort, quand il sculpta sa figure et l'entoura de ses proches? Non, sans doute. Fut-elle le résultat d'une entente préalable entre « tombiers » du même temps ou d'une théorie d'école? Non, assurément. Elle n'en est pas moins très claire, très précise et elle frappe le plus igno-

rant des visiteurs de nos vieilles églises, pourvu qu'il ait des yeux et qu'il regarde devant lui.

Une nuit d'été, sous une chaleur torride, je suivais, dans la campagne de Pise, un long convoi funèbre mené par des pénitents. La torche à la main, ils allaient, psalmodiant d'indistinctes prières, et faisant onduler, dans l'ombre, une double file de petites étoiles. De temps en temps, importuné par la résine ou la cire qui coulait, l'un deux secouait sa torche sur l'herbe séchée par un mois d'été sans pluie. Et l'herbe prenait feu. Le feu gagnait de touffe en touffe, et bientôt nous cheminâmes entre une double haie de flammes courtes, dans la nuit.

Ainsi, en célébrant les morts de leurs temps, les Maîtres de la sculpture funéraire ont jalonné en traits de flamme la route. Ce fut bien involontaire. Pas plus que ces pénitents ne voulaient tracer dans la campagne une voie lumineuse, les Rosselino, les Donatello, les Jean Goujon, les Michel-Ange n'ont prétendu figurer, à nos yeux, l'évolution des sentiments de leurs contemporains sur le redoutable problème de la mort. Ils n'ont songé qu'à secouer leur torche sur la route. Mais à la lueur qu'ils ont faite, voici que nous pouvons nous guider encore et retrouver les chemins qu'ils ont suivis.



 APPENDICE 

NOTES ET RÉFÉRENCES

Afin de ne pas interrompre la lecture par des renvois indiqués dans le texte et des notes insérées au bas des pages, on a groupé ici toutes les notes et références éparses dans ce volume. On trouvera donc, ci-après, d'abord le chiffre de la page où se trouve quelque citation d'œuvre d'art ou de littérature, ensuite les premiers mots de la citation visée, enfin l'indication d'origine et de lieu de l'œuvre d'art citée ou de la source bibliographique où le texte a été puisé.

L'ESTHÉTIQUE DES NOËLS

Page 8. — « Il est des villes comme Florence où l'on peut augurer de toute l'histoire de l'art en s'arrêtant devant les seules Adorations des Mages et les Nativités... »

Voir, à l'**Académie** (galerie antique et moderne), la *Nativité* de Gentile da Fabriano; l'*Adoration des Mages*, de Gentile da Fabriano; l'*Adoration des Bergers*, de Ghirlandajo; l'*Adoration des Bergers*, de Lorenzo di Credi; l'*Adoration des Mages*, de Fra Angelico.

Aux **Uffizi**, l'*Adoration des Mages*, de Lorenzo Monaco; la *Nativité*, d'Hugues de Gand; l'*Adoration des Rois*, d'Albert Durer; l'*Adoration des Rois Mages*, de Ghirlandajo; l'*Adoration des Rois Mages*, de Fra Angelico; l'*Adoration des Mages*, de **Mantegna**.

Au **Palais Riccardi**, dans l'ancienne chapelle : *la Cavalcade des Rois Mages* et *les Anges en Adoration*, de Benozzo Gozzoli.

A la **Chapelle de l'Hospice degli Innocenti**, derrière l'autel : l'*Adoration des Mages*, de Ghirlandajo.

Ibid. — « Il est d'autres villes... »

Voir, à **Londres** (National Gallery), la *Nativité*, de Piero della Francesca; la *Nativité*, d'Orcagna; l'*Adoration des Bergers*, de Luca Signorelli; l'*Adoration des Rois Mages*, de Filippino Lippi et l'*Adoration des Rois*, de Véronèse.

CHAPITRE I. — **Le Bambino et la Vierge.**

Page 11. — « Quelque pseudo-nativité du Bouddha sur les bas-reliefs de Gandhâra ou Peshawar... »

Dans l'Inde, au **Musée de Lâhore**.

Page 12. — « On voit des Liknites célébrer en dansant le petit Dionysos... »

Au **Musée de Naples**, sur une urne de marbre et, au **British Museum**, sur un bas-relief en terre cuite.

Page 15. — « Les Anges que Burne-Jones... »

Dans sa *Nativité*, à l'**église Saint-Michaël**, à **Torquay**.

Page 15. — « Il fourrage de son petit bras... »

Voir la gravure sur bois d'Albert Dürer, datée de 1511, et l'*Adoration des Mages*, de Gérard de Saint-Jean, au **Musée d'Amsterdam**.

Page 15. — « C'est un petit roi grave ou un petit évêque amusé. Il règne... »

Par exemple, chez Baldassare Perruzi, à **Sant'Onofrio**, à Rome: chez Vivarini et chez Pisanello, au **Musée de Berlin**; chez Bernardino, à l'**Église de Saronno**; chez Francia, chez Léonard de Vinci et Lorenzo Monaco, aux **Uffizi**.

Page 20. — « Chez Piero della Francesca il s'est assis sur le bât de l'âne... »

Dans sa *Nativité*, à la **National Gallery**.

Page 20. — « Dit un *Noël* des Vosges... »

Possé vo que son papa
Sôy' ce pôve vie oncla
Qu'o su le selle?

Jouve. *Noels patois chantés dans la Meurthe et les Vosges.*

Page 20. — « Il s'essaie à toutes sortes de poses méditatives ou embarrassées... »

Voir les *Nativités* de Giotto, à **Padoue**, église dell' Arena et à **Assise**, église basse; d'Orcagna, à **Or San Michele**, à Florence; d'Ottaviano Nelli, à **Foligno**, palais public; de Rossellino (bas-relief), à **Naples**, église du Monte Oliveto; de Crivelli, à **Strasbourg**, musée universitaire; de Gentile de Fabiano, à l'**Académie**, à Florence.

Page 21. — « Le Maître de *la Mort de Marie* le réduit au rôle d'un pèlerin en visite... »

Dans son *Adoration des Mages*, au **Musée de Berlin**. Même chose dans l'*Adoration des Mages* d'Henri de Bles, exposée à **Dusseldorf**, en 1904, sous le n° 186, et dans celle de Mabuse, de la collection Carlisle.

Page 21. — « Chez Fra Angelico, seulement, on voit un des Rois l'aborder... »

Dans son *Adoration des Mages* qui est aux **Uffizi** et, mieux encore, dans celle qui est à **Cortone**, église Saint-Dominique, sur la prédelle de la *Vie de la Vierge*.

Page 21. — « Schongauer et Dürer l'embarrassent d'une lanterne, le Maître de Flemalle et Rogier van der Weyden d'une chandelle... »

Voir notamment, au **Musée de Dijon**, la *Nativité* du Maître de Flemalle; au **Musée de Berlin**, la *Nativité* de Rogier van der Weyden; au **Musée de Bruxelles**, l'*Adoration des Bergers*, triptyque n° 543, du XV° siècle; à la **Galerie Sigmaringen**, la *Nativité* de Zeitblom; dans les **Bibliothèques et cabinets d'Estampes**, les gravures l'*Adoration des Bergers*, du Maître E. S., le précurseur de Schongauer (XV° siècle); la *Nativité* de Martin Schongauer; la *Nativité* d'Albert Durer, dans sa *Vie de la Vierge*.

Page 21. — « Saint Joseph regarde les présents des Rois et semble en supputer la valeur... »

Par exemple, dans l'*Adoration des Rois*, de Raphael, Perina del Vaga et Jules Romain, dans un des caissons des **Loges**, au **Vatican**. Voir aussi celle de Mantegna, au **Musée de Berlin**.

Page 21. — « Seul, peut être de tous les grands artistes, Cima da Conegliano... »

Dans sa *Nativité* qui est à l'église **Santa Maria del Carmelo**, à Venise.

Page 21. — « Près du pot de bière... »
Aquarelle d'Albert Dürer, au **Musée de Bâle**.

Page 21. — « Il ouvre de grands bras chez Tiepolo... »
Dans son *Adoration des Rois*, à la **Pinacothèque de Munich**.

CHAPITRE II. — **Les Bergers et les Mages.**

Page 22. — « Ce Mak des Mystères de Woodkirk... »
Cf. Jusserand, *Histoire littéraire du Peuple anglais*, tome I, le *Théâtre*.

Page 25. — « Autant les bergers de Rubens ou de Véronèse sont civilisés et dissipés... »
Voir, à la **Pinacothèque de Munich**, l'*Adoration des Bergers*, de l'atelier de Rubens et à la **National Gallery**, celle de Véronèse.

Page 26. — « Chez M. de Uhde, chez James Tissot, chez M. Lerolle... »
Voir l'*Adoration des Bergers*, de M. Fritz de Uhde, de Munich; la *Vie de N.-S. Jésus-Christ*, de James Tissot; l'*Adoration des Bergers*, de M. Henry Lerolle.

Page 27. — « De là, ces montagnes bâties comme des fourmilières... ou ces paons rabattant sur l'étable le store diapré de leurs queues... »
Voir, par exemple, les arrière-plans de la *Cavalcade des Rois Mages*, par Benozzo Gozzoli, au **Palais Riccardi** et les bestioles de l'*Adoration des Rois* de Filippino Lippi, à la **National Gallery**; de la *Nativité* de Filippino Lippi, au **Louvre**; de la *Nativité* de Piero della Francesca, à la **National Gallery**; de l'*Adoration des Rois* (les Médicis) de Botticelli, aux **Uffizi**, et de l'*Adoration des Rois* de Pisanello, au **Musée de Berlin**.

Page 28. — « Ces petites fleurs cultivées par Fiorenzo di Lorenzo... »
Cf. Félix Rosen, *Die Natur in der Kunst*.

Page 31. — « La file serpentante et multicolore des Rois Mages... »
Voir ceux de Gentile da Fabriano et de Ghirlandajo, à l'**Académie** (galerie antique et moderne), à Florence; de Benozzo Gozzoli, au **Palais Riccardi**; de Vivarini, au **Musée de Berlin**; de l'*Adoration des Rois*, de l'église **Notre-Dame**, à Lubeck.

Page 32. — « On croirait voir une halte de chasse... »

Voir, au **Musée de Berlin**, l'*Adoration des Rois* de Pisanello et celle de Vivarini; et, à la **National Gallery**, celle de Filippino Lippi.

Page 32. — « Lorsque le Soudan va à la chasse... »

Sigoli, *Viaggio al monte Sinai*, relation du voyage fait, en 1384, par les Florentins Leonardo Frescobaldi, Simone Sigoli, Giorgio Gucci, etc., imprimé à Florence en 1829.

Page 33. — « Outre les chameaux... »

Depuis les *Adorations des Mages*, de Giotto, à l'**Église dell' Arena**, à Padoue, de Taddeo Gaddi, à la **Basilique d'Assise** et de Lorenzo Monaco, aux **Uffizi**.

Page 33. — « Les girafes, les léopards à la laisse... »

Voir, sur la faune des Rois Mages, les *Adorations* de Gentile da Fabriano, à l'**Académie** (galerie antique et moderne), à Florence; de Bernardino Luini, au sanctuaire de **Saronno**; de Pisanello, au **Musée de Berlin**; de Rubens, au **Musée d'Anvers**; et le bas-relief d'ivoire au **Palais Barberini**, à Rome.

Page 33. — « La beauté de l'Éthiopien, du Mongol ou de l'Arabe... »

Voir les *suivants* ou les *Mages* de Taddeo Gaddi, à la **Basilique d'Assise**; de Lucas van Leyden, au **Musée d'Anvers**; du Maître de la mort de Marie, au **Musée de Berlin**; de Hans Baldung, au *Musée de Berlin*; d'Albert Durer, aux **Uffizi**; de Rubens, au **Musée d'Anvers**. Même préoccupation très frappante dans l'*Adoration des Mages* des frères Dunwege à l'église catholique de **Dortmund**, dans celles d'Henri de Bles exposées à **Dusseldorf** en 1904, et dans celle de Gérard de St-Jean au **Musée d'Amsterdam**.

Page 33. — « Au XIIIe siècle, il semble que les Mages sont déjà des Saints... »

Voir leurs auréoles dans les *Adorations* de Giotto, à l'église **dell' Arena**, à Padoue; de Taddeo Gaddi, à la **Basilique d'Assise**; de Fra Angelico, au **Couvent de Saint-Marc** à Florence; de Gentile da Fabriano, à l'**Académie**; de Vivarini, au **Musée de Berlin**; d'Ottaviano Nelli, à la chapelle des Trinci, à **Foligno**; de Bonfigli, à **Pérouse**.

Page 34. — « La corne d'abondance de Dschem ou le turban de Mahomet II... »

Tous deux dessinés d'après nature, Dschem ou Zelim, frère du sultan Bajazet, par Mantegna, pendant la captivité du Turc

à Rome, en 1489 (dessin actuellement à la **Bibliothèque d'Arras**) et Mahomet II, par Gentile Bellini pendant son séjour à Constantinople, en 1479-1480 (tableau actuellement à la **collection Layard**).

Page 34. — « Les Mages sont des hommes de guerre... »
Caractère très visible chez Gentile da Fabriano, à l'**Académie**; chez Bernardino, à l'**Église de Saronno**; chez l'auteur inconnu de l'*Adoration des Rois*, à l'**Église de Lubeck**; chez Benozzo Gozzoli, au **Palais Riccardi** et chez Henri de Bles, dans son *Adoration des Rois* exposée à Dusseldorf en 1904.

Page 35. — « L'*Étoile de Bethléem*... »
Aquarelle de Burne-Jones, reproduite en tapisserie par William Morris. Les Mages y ont, de nouveau, l'auréole comme chez les Primitifs.

CHAPITRE III. — Les Anges et les Nimbes.

Page 38. — « Il arrive même que les bergers ont le pas sur les anges... »
Voir la *Nativité* de Luca Signorelli, à la **National Gallery** et l'*Adoration des Bergers* de Lorenzo di Credi, à l'**Académie** (galerie antique et moderne), à Florence.

Page 39. — « Ce pas des *skating angels* que le Pérugin a immortalisé... »
Par exemple dans sa *Crèche*, de la **Pinacothèque de Pérouse** et sa *Résurrection*, à la Pinacothèque du **Vatican**.

Page 41. — « Le chanoine de Paele ou l'Abbé des Dunes... »
Le premier dans la célèbre *Vierge au Donateur*, de Van Eyck, à **Bruges** et à **Anvers**; le second au **Musée d'Anvers**, peint par un maître inconnu du xve siècle sous ce titre *Christian de Hondt, abbé des Dunes*.

Page 41. — « Anges acrobates chez le Corrège... »
Voir sa *Nuit* au **Musée de Dresde**.

Page 41. — « Anges nageurs chez le Tintoret... »
Voir son *Adoration des Mages* à la **Scuola di San Rocco**, à Venise.

Page 41. — « Benozzo Gozzoli avec ses anges toboggaristes... »
Voir notamment celui qui plane sur un pin parasol, dans la

partie supérieure du panneau. *Les Anges en Adoration*, au **Palais Riccardi.**

Page 43. — « Dans un *Noel* provençal... »

Li Nouvè, édition Roumanille.

Page 45. — « Le Jour de la Nativité devient la *Nuit* de Noël. . »

La nuit fut indiquée par des chandelles ou des lanternes dès les Primitifs, et même un effet de nuit fut à demi réalisé, dans des miniatures comme celle de la *Nativité* du Bréviaire Grimani, à la **Bibliothèque Marciana**, à Venise et dans des tableaux, comme la *Nativité* de Gérard de St-Jean, autrefois à la galerie Kauffmann, à **Berlin** et, au XVIe siècle, dès Barthélemy Bruyn. Mais la poésie et le mystère de la nuit ne purent être réalisés que lorsque fut bien connu le clair-obscur.

LES NEIGES D'ANTAN

CHAPITRE I. — Le geste des Portraits de femmes.

Page 54. — « Léonard de Vinci... »

Dans son *Art de la Peinture*.

Page 55. — « Voyez le *Federigo* et la *Battista* de Piero della Francesca... »

Du duc et duchesse d'Urbino, aux **Uffizi**, à Florence.

Page 55. — « La *Catarina Sforza* de Botticelli... »

A la **Galerie d'Altenburg.**

Page 55. — « La *Bianca Maria Sforza*, d'Ambrogio de Predis... »

Collection Arconati Visconti.

Page 55. — « La *Giovanna de' Tornabuoni*, de Ghirlandajo... »

Aujourd'hui à la **collection P. Morgan.**

De même, les profils de la *Femme inconnue*, de Piero della Francesca, au **Musée Poldi-Pozzoli**, à Milan; d'une *Jeune fille*, par Mainardi, au **Musée de Berlin**; de la *Belle Simonetta*, de Botticelli, au **Palais Pitti**; de la *Femme inconnue* au front rasé et à l'escoffion, attribuée à Piero della Francesca, à la **National Gallery** et de la *Jeune fille blonde* de Domenico Veneziano, au **Musée de Berlin.**

Page 55. — « La *Marguerite d'Autriche* de Mostaert... »
Collection Martin Leroy.

Page 56. — « Elles manient des masques, des loups noirs ou bleus... »

Par exemple, le délicieux pastel de Nattier, intitulé *Portrait de Mme Le Royer*, Collection Bardac, et la *Jeune femme en costume noir et rose tenant un loup*, de Perroneau, paru à l'Exposition des Portraits de femmes et d'enfants, en 1897.

Page 57. — « *La Femme à sa toilette*, de Tocqué... »
Collection Gérôme. De même, *la Femme à sa toilette*, de Boucher.

Page 59. — « La *Du Barry*, de Drouais... »
Collection Albert Lehman.

Page 61. — « Le mot d'Eugène Delacroix... »
Dans son *Journal*.

Page 61. — « *La Vicomtesse Bulkeley*, par Hoppner... »
Collection de Lord Vernon.

CHAPITRE II. — Le décor et le jour.

Page 64. — « La *Montespan*, de Mignard... »
Collection de Mme la Marquise de la Guiche.

CHAPITRE III. — Les leçons d'antan.

Page 72. — « Les modernistes qui avaient tenté, à la suite de Frédéric Bazille et de Whistler... »

Dans le portrait de *Carlyle* et dans celui de *sa mère*, au Luxembourg.

Page 72. — « Une mère ajustant à sa fille la toilette du matin... »

Par Chardin, au Musée de Stockholm.

Page 72. — « Si les dames violoncellistes de Van Dyck ou de Nattier... »

Voir le *Portrait* présumé de la *Femme de Van Dyck*, à la Pinacothèque de Munich et le portrait en pied de *Mme Henriette*, par Nattier.

Page 73. — « Si la pianiste de Franz Hals... »

Voir sa *Dame au clavecin*, au **Musée d'Amsterdam.**

Page 74. — « Il y a, chez Le Sueur, chez Philippe de Champaigne... »

Au Louvre.

CHAPITRE IV. — Le Costume et les Atours.

Page 81. — « La *Portia de Rossi*, de Florence... »

Aux **Uffizi.**

Page 82. — « La fameuse *Dame à l'éventail* de Rembrandt... »

A Buckingham Palace.

Page 83. — « La manche courte et large, en éventail, garnie d'engageantes d'où glisse le bras nu... »

Voir, au **Musée de Versailles**, le portrait de Marie Leczinska, par Nattier et, au **Louvre**, le portrait de Mme de Pompadour, par La Tour.

Page 84. — « Un Nadar nous la fournira mieux qu'un Léonard de Vinci... »

Il n'est pas douteux que Léonard de Vinci attrapât rarement la ressemblance que peut être, d'ailleurs, il ne cherchait pas. Outre l'exemple de *la Joconde*, dont le portrait semble avoir été refusé par le modèle, on a le témoignage de Cecilia Gallerani, écrivant de Milan, à Isabelle d'Este, le 14 avril 1498 : « Je vous envoie mon portrait (par Léonard) et vous l'enverrais plus volontiers s'il me ressemblait... »

CHARDIN ET FRAGONARD

Page 93. — « Un gigantesque Acéphalobranche... »

L'Homme en marche, de M. Auguste Rodin, au *Salon* de 1906.

Page 93. — « L'atmosphère obscurcie de brouillards et de fumées... »

Exposition des œuvres de Carrière, à l'École des Beaux-Arts en [illegible].

Page 93. — « Chez un peuple de nains ridicules... »

Exposition des Humoristes aux Champs-Élysées.

Page 94. — « Le nom de ce palais était galerie Georges Petit... »

Exposition Chardin et Fragonard en 1907.

CHAPITRE II. — En quoi ils se séparent.

Page 103. — « Il se borne à dire... »

Cf. les Goncourt. *L'Art au XVIII[e] siècle : Chardin.*

Page 104. — « Regardez le tableau la *Pourvoyeuse...* »

Au **Louvre.**

Page 105. — « *La Poursuite, les Souvenirs, les Hasards de l'Escarpolette, l'Abandon...* »

Les deux premiers tableaux, autrefois à **Grasse**, aujourd'hui **Collection P. Morgan**, le troisième, **Collection Wallace**, le quatrième, **Collection P. Morgan.**

Page 105. — « Le Pyrame du *Billet doux...* »

Collection Wildenstein.

Page 106. — « Les gens de Chardin mesurent exactement leurs gestes... tous leurs mouvements sont en flexion... »

Voir, au **Louvre**, la *Mère laborieuse*, le *Benedicite*, l'*Enfant au toton*, le *Singe antiquaire*; au **Musée de Stockholm**, **la** *Toilette du matin*; à **Potsdam**, le *Jeune dessinateur* et la *Dame cachetant une lettre*; à la **Galerie Lichtenstein**, à Vienne, la *Gouvernante* et à l'**Ermitage**, l'*Enfant jouant aux cartes.*

Page 107. — « Car jouer au toton par exemple... »

Voir l'*Enfant au toton*, au **Louvre.**

Page 108. — « Ses gens gambadent en poussant le verrou d'une porte, en ouvrant une armoire... »

Dans *le Verrou*, **Collection Ed. de Rothschild**; même chose dans la *Rentrée du troupeau*, **Collection P. Decourcelle** et le *Serment d'amour*, **Collection Ch. Seppe**; dans l'*Armoire*, **Collection Ed. de Rothschild.**

Page 108. — « Que dire des *Gimblettes*? »

Collection Bardac.

Page 109. — « Il l'a dit à Belle fils... »

Cf. les Goncourt. *L'Art au XVIII[e] siècle : Chardin.*

Page 110. — « Cette diligente ménagère qui ravaude une vieille casaque... »

Collection H. de Rothschild.

Page 111. — « Dans la *Petite fille aux Cerises...* »

Collection H. de Rothschild. Même chose dans l'*Enfant au tambour de basque*, même collection et dans l'enfant de *la Bonne éducation*.

Page 111. — « Dans les *Visites à la nourrice...* »

Collection Burat et Collection E. Stern.

Page 113. — « Les *Amusements de la vie privée...* »

Au Musée de Stockholm.

CHAPITRE III. — Pourquoi ils nous touchent.

Page 115. — « Les *Marionnettes à Saint-Cloud* et le *Portrait de Diderot...* »

Collection Pastré, exposés à la galerie Georges Petit, en 1907.

Page 116. — « *S'il m'était aussi fidèle...* »

Bistre. Collection P. Decourcelle, exposé en 1907, à la galerie Georges Petit.

Page 117. — « Ce tableau passe pour avoir été cédé à un brocanteur... »

Cf. les Goncourt, *L'Art au XVIIIe siècle : Chardin.*

Page 118. — « Aved, qu'il a peint sous ce titre : le *Souffleur...* »

Collection Paul Bureau.

Page 118. — « Cette table servie... »

Collection Léon Michel Lévy.

Page 123. — « C'est ici la vieille bouteille française... »

Voir, au Louvre, les bouteilles du tableau la *Pourvoyeuse* et celle de la *Raie ouverte*, à l'Université de Glascow, celle du *Garçon cabaretier*, à la Collection H. de Rothschild, la *Grande bouteille*.

LES DIEUX DE L'HEURE

Page 130. — « La *Pendule aux Trois Grâces*, de Falconet... »

Vendue 100 000 francs à la vente Double en 1881, aujourd'hui collection Camondo.

Page 131. — « Il y a une forme géométriquement nécessaire pour elle.... »

On peut citer, il est vrai, tel cadran qui s'en écarte, comme le cadran ovale de la **Bibliothèque de l'Arsenal** et l'un des cadrans de l'horloge astronomique de la **Cathédrale de Lyon**, mais c'est une fantaisie très rare.

CHAPITRE I. — **Les Dieux vertueux, les Dieux terribles, les Dieux joyeux.**

Page 133. — « Jacquemarts, automates.... »

Par exemple, les *Jacquemarts* de **Notre-Dame de Dijon** et d'**Avignon**, les *Piquantins* de **Compiègne**, les *Martin et Martine* de **Cambrai**.

Page 134. — « La légende veut qu'on le brulât vif... »

Au XVI[e] siècle, l'horloger Clavelé fut brûlé vif. On a dit, à tort, la même chose de Lyppius qui répara, en 1598, l'horloge astronomique de la cathédrale de Lyon.

Page 135. — « Dans la tapisserie de la *Justice*... »

Au **Palais de Madrid**, dans la série des tapisseries de Jean de Maubeuge, provenant du château de Duesterde.

Page 137. — « Sur une horloge anglaise du XVI[e] siècle... »

Collection T. Whitcombe Green.

Page 137. — « On ciselle des montres portatives à la ressemblance d'une tête de mort... »

Par exemple, la tête de mort de cristal qui est dite avoir appartenu à Henri III, aujourd'hui à la **collection Soltykoff**, et la tête de mort en argent doré, portant gravé un squelette avec la faux et le sablier et les devises alternées d'Horace et de la Bible :

Pallida mors æquo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres.
Peccando perditiones miseriam æternam posteris meruere.

Ou encore la tête de mort d'argent de Johann Lendl, aujourd'hui à la **collection Schloss.**

Page 137. — « Il gambade sur la tôle peinte d'une vieille horloge du XVI[e] siècle... »

Collection Planchon.

Page 138. — « Tantôt il supporte le globe céleste... »

Au château de Windsor.

Page 139. — « Souvent, sur les grandes horloges de Boulle, vous voyez le Dieu du jour chassant devant lui, en éventail, ses chevaux d'or... »

Par exemple, dans la grande horloge en bronze doré, au **Louvre.**

Page 140. — « Elles ont laissé tomber les voiles que Germain Pilon leur avait assez mal attachés... »

Au **Louvre.**

CHAPITRE II. — La place du cadran.

Page 143. — « Au Moyen âge et à la Renaissance, l'horloge est un édifice... »

Par exemple, l'horloge intérieure de la **Cathédrale de Strasbourg** (1570) : la pendule d'Anne Boleyn, à **Windsor**; l'horloge de la **Cathédrale de Lyon** : les pendules hexagones en forme de temple (Henri II) et en forme de forteresse (1560) de la **collection Soltykoff.**

Page 145. — « Il en existe un exemple célèbre : le régulateur du cardinal de Rohan... »

A l'**Imprimerie Nationale.**

Page 146. — « Ces cartels du XVIII[e] siècle,... le cadran est pris dans des jaillissements de feuilles... »

Par exemple, les cartels en bronze doré et ciselé de Meissonnier, décorant des mouvements de Leroy, de Lévêque ou de Balthazar.

Page 146. — « Et enfin peinture... »

Voir, par exemple, au **Musée des Arts Décoratifs**, au **Pavillon de Marsan**, une pendule XVIII[e] siècle en bronze doré, garnie sur ses quatre faces, de porcelaine tendre de Sèvres peinte.

Page 147. — « L'ornement n'a plus de rapport avec l'objet... »

On peut en voir plusieurs exemples caractéristiques au château de **Windsor**, notamment un cadran de Vulliamy placé au milieu du groupe classique des Sabines.

Page 149. — « Dans toutes les pendules à sujets de l'Empire, de la Restauration et du règne de Louis-Philippe, si vous ôtez le cadran, le reste n'en va que mieux... »

On en a pu voir la démonstration au Musée Centennal de l'Exposition Universelle de 1900, dans les chambres organisées

par M. Le Corbeiller, notamment dans la pendule en marbre blanc, en forme d'urne, surmontée d'une tête de sphinx, **collection de M. le duc d'Albuféra**; dans la pendule de Delorme, en forme d'urne flanquée de Chimères, **collection de M. Pochet de Tinan**; dans la pendule en bronze doré, Junon sur un char traîné par des paons, **collection de Mme Bernard Lazare**; dans la pendule en bronze ciselé et doré, représentant le Triomphe de Cérès, **collection Seligmann.**

Page 149. — « On a profité de la forme ronde du cadran pour le travestir en une roue de canon... »

Voir la pendule en bronze représentant un grenadier tenant un drapeau déployé par le vent auprès d'un canon. **Mobilier National.**

CHAPITRE III. — Le rôle de la nature.

Page 154. — « Comme l'a très justement noté Sully Prud'homme.... »

L'Expression dans les Beaux-Arts, chap. XIII.

Page 159. — « Le tableau du Poussin... »

Au Louvre.

Page 161. — « Ces derniers imagiers gothiques dont M. Raymond Kœchlin a exhumé la curieuse histoire... »

Cf. *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle.*

Page 162. — « Une montre solaire de bois marquait l'heure à Holbein dans la chambre de Nicolas Kratzer... »

Au Louvre.

TUMULO SOLEMNIA...

CHAPITRE I. — La « Bonne Demeure ».

Page 166. — « La stèle immortelle d'*Hégéso*.... »

A la **Nécropole du Céramique**, près du **Dipylon**, à **Athènes.**

Page 166. — « Le *Leonardo Bruni*... »

A Santa Croce, à Florence.

Page 166. — « Le *Louis de Brezé*... »

A la **Cathédrale de Rouen.**

Page 166. — « Le *Cavaignac*, de Rude... »

Au **Cimetière Montmartre**, un moulage au *Musée de sculpture comparée au Trocadéro.*

Page 166. — « Le *Lamoricière*, de Paul Dubois... »

A la **Cathédrale de Nantes.**

Page 166. — « L'*Alexandre Dumas fils*, de M. de Saint-Marceaux.... »

Au **Cimetière Montmartre.**

Page 166. — « Le *monument de Jean Volders*, de M. van Biesbrœck... »

A **Evère**, près Bruxelles.

Page 166. — « La *Douleur réconfortée par les Souvenirs*, de M. Bistolfi... »

A la **Madonna di Campagna**, à Turin.

Page 166. — « Le *Monument aux Morts*, de M. Bartholomé....»

A l'entrée du **Père-Lachaise.**

Page 166. — « Le *Baudelaire*, de M. de Charmoy... »

Au **Cimetière Montparnasse.**

Page 168. — « Le sarcophage de Phèdre et Hippolyte... »

Au **Musée du Latran**, à Rome.

Page 168. — « Les pleureuses de Sidon... »

Sarcophage trouvé à Sidon, maintenant au **Musée impérial à Constantinople.**

Page 170. — « Celle de Catherine de Médicis l'attendit trente ans auprès de la statue de Henri II... »

A **Saint-Denis.**

Page 172. — « Cette œuvre d'orfèvrerie qu'est la *Tombe de Sixte IV*... »

A **Saint-Pierre de Rome.**

Page 174. — « Longtemps, ce lit est le meuble de la maison des vivants... »

Voir le sarcophage de *Cervetri*, terre-cuite, au **Louvre**; le

groupe funéraire de *Chiusi*, la *Seianti Thanunia*, au **British Muséum** et une figure semblable dans la section étrusque du **Musée archéologique, à Florence.**

Page 175. — « Les deux gisants de M. Bartholomé... »
Dans son *Monument aux Morts*, au **Père-Lachaise.**

Page 175. — « Le tombeau en forme de lit de parade, carré, dont on peut faire le tour, est plus rarement adopté en Italie... »

A part les tombeaux de *Sixte IV*, par Pollaiuolo, à **Rome**; de *Marino Socino*, par Vecchietta, au **Bargello**, à **Florence** ; d'*Ilaria del Caretto*, par Jacopo della Quercia, à la **cathédrale de Lucques**; de *Gaston de Foix*, par le Bambaja, au **Musée de Milan**; de *Guidarello Guidarelli*, par Giacomelli, à l'**Académie**, à **Ravenne** et de *Ludovic le More* et *Béatrice d'Este* par Solari, à la **Chartreuse de Pavie**, on n'en saurait guère citer de beaux exemples en Italie.

CHAPITRE II. — Le Gisant.

Page 178. — « Jusqu'au sarcophage chrétien de *Sant' Apollinare in Classe* ou de la Gayolle... »

Le premier à **Ravenne**; le sarcophage de la Gayolle, présentement à la bibliothèque du Petit Séminaire de **Brignoles**, passe pour être du IIe siècle ou du commencement du IIIe.

Page 178. — « La stèle fameuse d'Hégéso... »
A la **Nécropole du Céramique**, près du **Dipylon**, à **Athènes.**

Page 180. — « Les savants se désolent de ne pas trouver à ce geste d'explication rationnelle... »

Cf. A. de Ridder. *La poignée de main sur les bas-reliefs funéraires antiques* et, sur l'illogisme des cultes funéraires, l'éloquente étude de M. Georges Perrot, *La Religion de la Mort et les rites funéraires en Grèce.*

Page 181. — « La fameuse femme étrusque, la *Seianti Thanunia*, du British Museum... »

Voir une figure semblable dans la section étrusque du **Musée archéologique à Florence.**

Page 183. — « Il se tient aussi droit, couché, que debout à la parade, aussi ferme que la longue épée serrée sur son cœur... »

Voir, par exemple, les tombeaux de *Robert d'Artois*, à **Saint-**

Denis, d'*Haymon, comte de Corbeil*, à **Saint-Spire de Corbeil**, et d'Ulric et Philippe de Werd, landgraves d'Alsace, à **Strasbourg, église Saint-Guillaume.**

Page 184. — « Écrivait le seigneur du Plessis-Bourré à Colin d'Amiens... »

Cf. Les *Mémoires de Philippe de Commynes*, 14 janvier 1483.

Page 185. — « Les chanoines, les évêques et les humanistes italiens sont moins jaloux de leur jeunesse... »

Par exemple, le *Cardinal Buonafede*, par Francesco da San Gallo, à la **Chartreuse d'Ema** et le *Marino Socino* de Vecchietta, au **Bargello**, à Florence.

Page 185. — « Le cardinal Brancacci, par Donatello... »

A **San Nilo** de Naples.

Page 185. — « Le cardinal de Portugal, par Antonio Rossellino... »

A **San Miniato** de Florence.

Page 186. — « Et que l'art devenu savant aura parachevé sa renaissance... »

C'est, en effet, de 1512 que date le tombeau du gonfalonnier Piero Soderini, par Benedetto da Rovezzano, à l'église du **Carmine** à Florence, qui peut être cité comme le plus bel exemple d'horreur. On y voit éclater le rire des têtes de mort et s'arrondir au-dessus du sarcophage un arc-en-ciel décoratif fait d'X qui sont des ossements entrecroisés et d'O qui sont des crânes. « Pour la première fois, dit très bien M. Marcel Reymond, au lieu de couvrir leur tombe de fleurs, les sculpteurs, par des têtes de morts et des ossements, veulent dire la misère et le néant de la vie. » (*La Sculpture florentine, le XVI[e] siècle et les successeurs de l'Ecole florentine. Benedetto da Rovezzano.*) De la même époque est le tombeau de Bindo Altoviti, à l'**église des Saints Apôtres**, à Florence, sur lequel on voit des serpents enroulés autour des crânes. En France, on trouve l'exemple le plus décisif de cette évolution en l'**Église Saint-Just**, à Narbonne, dans un tombeau d'évêque dont le moulage est au Trocadéro. La frise est décorée de têtes de morts et de têtes de chérubins, les unes et les autres cravatées d'ailes ; les panneaux du bas sont remplis par une sarabande de métacarpes, d'apophyses épineuses et de petits radius ou cubitus noués avec des faveurs comme bâtons de sucre d'orge.

Page 186. — « Où est la laideur du cadavre, la nudité du squelette, la grimace et le rictus de la bouche?... »

Les quelques exemples qu'on pourrait citer, dès le xv[e] siècle et même la fin du xiv[e], tels que le fragment du *Tombeau du Cardinal Lagrange*, aujourd'hui au **Musée Calvet** d'Avignon et celui de *Harcigny*, à **Laon**, ne se trouvent guère qu'en France et ne peuvent être considérés ni par leur valeur esthétique, ni même par leur nombre, comme les expressions du sentiment de leur époque.

Page 186. — « Mais angoissée, mais compliquée de démons et de « charuns » diaboliques... »

Voir le *Vieillard à l'agonie*, bas-relief d'une urne d'albâtre, au **Musée archéologique** à Florence : l'ombre à cheval entraînée par Charon, urne du **Musée de Volterre**, et les peintures de la Tombe *dell'Orco*, à **Cornéto**.

Page 187. — « Le pape Jules II... », de Michel Ange... »

« De même le pape Paul III », de Guglielmo della Porta.

Page 190. — « Tout le dénûment et l'horreur de la mort... »

Voir également le tombeau de l'amiral de Bonnivet, à la Collégiale du château d'**Oiron**; celui du cardinal Lagrange au **Musée Calvet**, à Avignon.

Page 190. — « Après son trépas... »

Église Saint-Pierre, à Bar-le-Duc.

CHAPITRE III. — La « Mesnie » de la Mort.

Page 193. — « Mesnie ».

Vieux mot français devenu, en différents patois, *mainié* ou *meygna*, et signifiant maisonnée, ce qui comprend non seulement la famille, et spécialement les enfants, mais aussi les serviteurs, la suite.

Page 193. — « La tombe de Tanagra contient encore un cortège... »

Voir au **Louvre** les statuettes de Tanagra et de Myrina, et cf. Edmond Pottier, *les Statuettes de terre cuite*.

Page 194. — « Rien de surnaturel... »

Pour les rares exceptions à cette loi, exceptions médiocres

au point de vue esthétique, cf. Carl Maria Kauffmann, *Die sepulcralen Jenseitsdenkmaeler der Antike und des Urchristentums.*

Page 194. — « Apollon luttant avec Marsyas... »

Bas-relief du *sarcophage d'Hermogènes*, trouvé à Sidon.

Page 194. — « Ou Bacchus traîné en triomphe... »

Au **Musée de Berlin**, notamment celui de la Voie Appienne portant le n° 850.

Page 195. — « Agathon se tient debout, auprès de sa femme Korallion... »

A la **Nécropole du Céramique**. « Dion auprès de Mika... » Au **Musée National d'Athènes**. Cf. Conze, *Attische Grabreliefs*, pl. XLVIII. De même Thrasias auprès d'Evandria, sur la stèle funéraire du **Musée de Berlin**.

Page 195. — « Les amours grimpent aux échelles pour vendanger, foulent le raisin dans la cuve... »

Voir le sarcophage aux petits amours exposé en plein air aux **Thermes de Dioclétien** et le sarcophage dit de la *Vendange et du Bon Pasteur*, au **Musée du Latran**, à Rome, et au **Musée de Berlin**, les n°s 855, 864, 870, 871 et 876.

Page 195. — « Des chasseurs accourent, des Perses, au galop de leurs chevaux, et ce sont d'étranges luttes avec des sangliers, des lions ou les poursuites des cerfs détalant aux quatre coins du sarcophage... »

Voir, par exemple, le sarcophage dit *lycéen* et le sarcophage dit d'*Alexandre*, tous deux au **Musée impérial de Constantinople**; le fragment du *Tombeau du roi Mausole* d'Halicarnasse, au **British Museum**; le sarcophage dit de la *Vigne Ammendola*, celui de *Thésée et les Amazones*, au **Musée du Capitole**, à Rome; l'urne cinéraire étrusque représentant le *siège de Troie*, au **Musée de Volterre** et le fragment du sarcophage de la *Chasse au sanglier* au **Musée de Berlin**.

Page 196. — « Jusqu'à la Vigne Ammendola... »

Voir le sarcophage de la *Vigne Ammendola*, au **Musée du Capitole**, à Rome. De même les derniers sarcophages trouvés au bord du Rhône et, présentement, au **Musée Calvet d'Avignon**, portent des scènes de tuerie.

Page 196. — « La nature naît, grandit, foisonne autour de la tombe avec ses drames : le serpent qui monte, menaçant le nid... »

Voir, au **Musée Lapidaire**, à Arles, le tombeau dit des *Noces de Cana*, dont un moulage se trouve au **Musée de Saint-Germain**, sous la désignation *Sarcophage à sept arcades*, et noter la perfection décorative de cette œuvre, d'ailleurs médiocre au point de vue plastique, la variété des essences d'arbres, la diversité des colombes, le goût du détail juste et particulier à chaque épisode dans l'unité du motif d'ensemble, toutes les têtes au même niveau, tous les bras convergeant vers le même point, comme une série de rinceaux, conjoints par le double geste et comme le double *départ* de la figure dite l'*Orante*.

Page 196. — « Les paraphes arrondis des vrilles de la vigne.... »

Voir deux sarcophages du VIe siècle à **Sant'Apollinare in Classe, à Ravenne**.

Page 197. — « C'est un immense panorama de prodiges qui se déroulait aux Alyscamps... »

Cf. Le Blant, les *Sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles* et les *Sarcophages chrétiens de la Gaule*, et Aug. Prost. les *Anciens Sarcophages chrétiens de la Gaule*.

Page 197. — « Une « Mesnie » purement naturelle... »

Les quelques exceptions à cette loi qu'on pourrait trouver dans l'art étrusque, déjà indiquées *Appendice*, p. 228, sont sans importance esthétique.

Page 198. — « Comme l'a très bien montré M. Enlart... »

Dans son *Manuel d'archéologie française*.

Page 199. — « La vision du Paradis enveloppe les morts... »

Outre les monuments cités, voir le tombeau du jurisconsulte Tartagni, par Francesco Ferrucci, à **Bologne**; celui du cardinal Basso, par Andrea Sansovino, à **Sainte-Marie du Peuple, à Rome**.

Page 199. — « Le doge Morosini... »

A San Zanipolo, à Venise.

Page 200. — « Les monuments de Léonardo Bruni par Rossellino et de Marsuppini par Desiderio da Settignano... »

A Santa Croce, à Florence.

Page 201. — « Les pleurants du duc de Bourgogne et du duc de Berri... »

Les premiers à **Dijon**, quelques-uns des seconds au **Musée de Bourges**.

Page 201. — « Ceux de Philippe, frère de saint Louis... »

Tombeau autrefois à l'Abbaye de Royaumont, aujourd'hui à **Saint-Denis**. Un moulage au **Musée de Sculpture comparée**, au **Trocadéro**.

Page 203. — « Les quarante moines ou chevaliers encapuchonnés, pleurant... »

Les moulages de plusieurs au **Musée de Sculpture comparée**, au **Trocadéro**.

Page 206. — « Aux pieds des enfants de Charles VIII et d'Anne de Bretagne... »

A la **Cathédrale de Tours**. Un moulage au **Musée de Sculpture comparée, au Trocadéro**.

Page 207. — « Aux quatre coins du tombeau de François II, duc de Bretagne, à Nantes... »

Un moulage au **Musée de Sculpture comparée**, au **Trocadéro**.

Page 207. — « Et les vertèbres d'un squelette qui surgit... »

Voir le tombeau du Maréchal de Saxe, par Pigalle, à l'**église Saint-Thomas**, **à Strasbourg**, et celui du général de Rodt, par Christian Wenzinger, à la **Cathédrale de Fribourg-en-Brisgau**.





TABLE DES MATIÈRES



250-09. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 10-09.

